Peter Gay

Modernidad

La atracción de la herejía
de Baudelaire a Beckett

Peter Gay

Modernidad

La atracción de la herejía de Baudelaire a Beckett

PAIDÓS
Barcelona • Buenos Aires • México

Título original: *Modernism. The Lure of Heresy*
Originalmente publicado en inglés, en 2007, por W. W. Norton & Company, Inc., Nueva York

Traducción de Marta Pino, Antón Corriente, Carmen Artime y Eva Almazán

Cubierta de Opalworks

CREATIVE COMMONS

© 2007 by Peter Gay
© 2007 de la traducción, Marta Pino, Antón Corriente, Carmen Artime y Eva Almazán
© 2007 de todas las ediciones en castellano,
Ediciones Paidós Ibérica, S.A.,
Av. Diagonal, 662-664 - 08034 Barcelona
www.paidos.com

ISBN: 978-84-493-2073-8
Depósito legal: B-45.554/2007

Impreso en Grup Balmes - AM 06, A.I.E.
Av. Barcelona, 260, Pol. Ind. El Pla - 08750 Molins de Rei (Barcelona)

Impreso en España - Printed in Spain

Para Mimi y Doron

El hombre de letras es enemigo del mundo.

CHARLES BAUDELAIRE

Para describir el carácter fatídico de las cosas contemporáneas
el pintor emplea ese recurso tan moderno: la sorpresa.

GUILLAUME APOLLINAIRE

Sumario

Agradecimientos 15
Prólogo personal 19
Un clima propicio para la modernidad 23
«*Make it New!*» 25
Una interpretación errónea de la modernidad 31
Una serie de requisitos 37

PRIMERA PARTE: LOS FUNDADORES

1. Inadaptados recalcitrantes 51
El heroísmo de la vida moderna 51
El arte por el arte. 68
2. Irreconciliables y empresarios 83
1900 83
Una nueva forma de mirar 86
Los intermediarios como pedagogos 96

SEGUNDA PARTE: CLÁSICOS

3. Pintura y escultura: la locura de lo inesperado 111
Ensimismamiento: introversión expresiva. 116
Ensimismamiento: los alemanes 130
Modernidad mística 138
Anarquistas y autoritarios 150
Picasso: el hombre orquesta 158
L.H.O.O.Q. 166
Antimímesis 171

4. Prosa y poesía: intermitencias del corazón 181
La nueva narrativa 181
Desafiando al señor Bennett 186
Cuatro maestros modernos. 193
Kafka 211
El poeta de los poetas 217
5. Música y danza: la liberación del sonido 227
Oberturas 227
Los modernos: a la vanguardia 230
Los modernos: Arnold Schoenberg. 240
Los modernos: Igor Stravinsky. 251
Los titanes menores 259
La era Balanchine 264
6. Arquitectura y diseño: la maquinaria, un nuevo factor en los asuntos humanos 277
«No hay nada más importante que la arquitectura» 277
«Una casa es una máquina para habitar» 285
«Buenas proporciones y simplicidad práctica» 302
«Hitler es mi mejor amigo» 309
«La belleza que nos espera» 312
7. El teatro y el cine: el elemento humano 323
«¡Mierdra!» 325
Un autobiógrafo y otros 331
El hombre nuevo. 339
El único arte enteramente moderno. 345

Tercera parte: Finales

8. Excéntricos y bárbaros 377
Modernos antimodernos: en pos de extraños dioses. . . . 379
Modernos antimodernos: un genio local 383
Modernos antimodernos: un psicólogo nórdico. 391
Bárbaros: la Alemania de Hitler 398
Bárbaros: la Unión Soviética de Stalin 406
Bárbaros: la Italia de Mussolini 414
9. ¿Vida después de la muerte? 421
Borrón y cuenta nueva 422
Una era de ingenio 439
El éxito 456
Señales de vida 463

Coda: Y Gehry en Bilbao 476

Notas 483
Ensayo bibliográfico 503
Créditos de las ilustraciones 545
Índice analítico y de nombres 551

Agradecimientos

Este libro no es culpa mía. Naturalmente, me hago enteramente responsable del mismo, pero quiero que queden registrados con justicia sus orígenes. A principios del otoño de 2001, mi editor de Norton, Bob Weil, me llamó con una idea; una idea suya. Yo tenía un contrato con la editora —lo sigo teniendo— para escribir un estudio psicoanalítico e histórico del liberalismo. Tenía ya el título, con subtítulo incluido: *El temperamento liberal: La naturaleza humana en la política*, y acababa de empezar a pensar en el proyecto. Preparé el terreno para aquella empresa con «Liberalismo y regresión», discurso dirigido a un cónclave semestral de psicoanalistas estadounidenses en el que expuse mis primeras ideas sobre la estrecha relación entre política y psicoanálisis. Bob Weil me proponía aplazar dicho proyecto y embarcarme en un estudio de la modernidad en su lugar. Recuerdo haberle preguntado: «¿Te refieres a la pintura o a la literatura?» «A todo», fue la categórica respuesta. Objeté que yo no lo sabía todo, ni lo sabría nunca, pero tan sensata alegación no hizo nada por atenuar lo perentorio de la recomendación. Con el tiempo, la idea me fue intrigando, y el resultado es este libro que tienen en sus manos.

Obviamente, un texto de espectro tan amplio depende necesariamente en gran medida de la amabilidad de otros (durante los cinco años de lecturas de documentación y escritura de *Modernidad*, consulté a especialistas que leyeron y opinaron sobre partes del texto, para gran beneficio del mismo). Si olvido mencionar a alguno, sólo puedo disculparme diciendo que se habrá perdido entre la multitud de expertos atentos que me han ayudado.

Empiezo por Bob Weil, lector atento y editor imaginativo cuyas sugerencias enormemente valiosas contribuyeron a guiar mi esfuerzo. Confío en que no encuentre motivo para lamentar haber tenido

la inspirada idea. El ayudante de Bob, Tom Mayer, a quien estoy también agradecido, despejó de obstáculos el camino en todo momento. Estoy además particularmente agradecido a Ann Adelman, mi culta correctora de estilo a quien no se le escapa una y que contribuyó de forma importante y sutil durante todo el proceso.

A lo largo mis cuarenta y seis años de matrimonio, Ruth Gay leyó y mejoró tremendamente todos mis escritos: todos menos *Modernidad*. El deterioro de su salud, que acabó resultando en la muerte por leucemia el 9 de mayo de 2006, hizo que este proyecto no fuese nuestra habitual empresa cooperativa y casi conjunta, sino otra mucho más aislada.

Para esta empresa demasiado prolongada he contado con ayudas valiosas que han contribuido en gran medida a que pudiera completar lo que en ocasiones parecía algo ajeno a mi vida. Destaco sobre todo a mis tres hijastras, Sarah Glazer Khedouri, Sophie Glazer y Elizabeth Glazer, y a mi cuñada Shirley Gorenstein. Mis viejos amigos (que lo son desde los tiempos de la presidencia de Harry Truman) Bill y Shirley Kahn, Al y Ruth Burstein y Gladys Topkis han estado ahí a lo largo de los años siempre que los he necesitado, como socios en lo afectivo que han significado mucho para mí. Mi duradera aunque discreta colaboración con Bob Webb (escribimos juntos un libro de texto sobre la Europa moderna) data de la misma época, como es también el caso de Dick y Peggy Kuhns, y los cuatro llevamos décadas hablando de historia, psicoanálisis y de muchas otras cosas. Lo mismo puedo decir de mis colegas historiadores Henry Turner y John Merriman, y de la valerosa y brillante estilista Janet Malcolm, cuya amistad dura ya tiempo, para gran beneficio mío.

Mi contingente europeo no ha sido menos valioso; tengo que mencionar ante todo a Quentin Skinner y Stefan Collini, dos catedráticos de Historia de Cambridge ejemplares, la inestimable y adorable psicoanalista Gaby Katwan, de Berlín, y a Maarten Brands y Frouke Wieringa de Amsterdam. No debo olvidar las maravillosas actividades al servicio de la afirmación de la vida de Zenaida (conocida por el apodo cariñoso «Zany») durante los años de gestación de *Modernidad*. Entre lo que parece un pequeño ejército de miembros de la profesión médica, estoy especialmente agradecido a la doctora Elizabeth Jacobson por su bondad e interés. Estoy gratamente en deuda con Rosemary Ramsey por convertir el caos en orden en mis libros y ayudarme a localizar escurridizas notas a pie de página. También quiero dar las gracias a varios antiguos alumnos y buenos amigos, Meike Werner y Helmut Smith, así como a Ted Reff, Mark

Micale y Robert Diether. Además, Carolyn Kay y también Jeremy Eichler y Robert Wohl me han brindado una muy bienvenida ayuda. Merek Royce Press desempeñó con eficacia el papel de amable y sabio médico (¿o sería psiquiatra?) de mis conflictivos ordenadores.

Como director y fundador del Lewis and Dorothy Cullman Center for Scholars and Writers de la Biblioteca Pública de Nueva York, desde el año 1999 tuve el placer de tener numerosos asesores al alcance de la mano, quince distintos cada año. De ellos me siento especialmente en deuda con Stacy Schiff, Carol Armstrong, Harvey Sachs, Tony Holden, Colm Toíbín, Andy Delbanco, Christopher Fleck y con esa sólida pareja de eruditos, Marion Kaplan y Douglas Morris, por la cantidad y calidad de la información brindada. Pamela Leo fue mi segunda ideal en el Cullman Center, y fue y sigue siendo también una amiga y socia fiel. Entre los colaboradores del personal de la biblioteca, destaco a Anne Skillion, una gran intelectual disfrazada de editora con la que disfruté especialmente explorando las cuestiones que importan.

Algunos de los miembros del Center hicieron algo más que hablar conmigo, pues gracias a sus conocimientos mejoraron algunos capítulos del libro: Ada Louise Huxtable para la arquitectura; Herbert Liebowitz para T. S. Eliot; Claudia Pierpont para la danza; Walter Frisch para la música; Rachel Hadas en la poesía. No habría sido capaz de inventar siquiera un equipo de autoridades mejor informado y dispuesto. Repito que, evidentemente, no se les debe considerar responsables a ellos por cualquier punto de vista excéntrico que haya podido yo introducir a hurtadillas en el texto.

De entre todos los lectores, ha habido dos que han tenido el aguante y la paciencia de permanecer atentos a mi manuscrito, con una presencia regular y orientadora: la historiadora del arte Emily («Mimi») Braun y el historiador de Estados Unidos Doron Ben-Atar. Doron, me tuvo *on message* como dirían en Washington, elogiando, criticando y sugiriendo mejoras. Mimi hizo brillantemente las veces de guía del arte moderno y contemporáneo, no sólo haciendo más precisa mi prosa con tacto y en numerosas ocasiones, sino también educándome al acompañarme a diversas exposiciones de arte. He dedicado *Modernidad* a ellos dos desde la más profunda gratitud. Sin ellos, es probable que hubiera completado este estudio, pero habría resultado una tarea mucho más lenta y mucho menos agradable.

PETER GAY
Nueva York, enero de 2007

Prólogo personal

Este libro aborda el estudio del surgimiento, apogeo y decadencia de la modernidad. Como descubrirá enseguida el lector, es obra de un historiador. Prescindiré de la cronología cuando la considere inútil o innecesaria, pero mi tendencia dominante será la de avanzar del pasado al presente tanto en la estructura general del libro como en la ordenación de la materia de cada capítulo. Es obra de un historiador también en el sentido de que no me circunscribo a los límites del análisis formal de novelas, esculturas y edificios, sino que enmarco, siquiera brevemente, las obras de los autores modernos en el mundo en que vivían.

Ahora bien, el libro no pretende ser una historia de la modernidad, objetivo que, dada la magnitud de los materiales existentes, sería casi inconcebible en un único volumen, pues de otro modo quedaría reducido a un mero cúmulo de reseñas. ¿Qué lugar ocupan William Faulkner y Saul Bellow entre los novelistas? ¿Y William Butler Yeats y Wallace Stevens entre los poetas? ¿Dónde se sitúan Francis Bacon y Willem de Kooning en la pintura, y por qué he dicho tan poco sobre Matisse, y sólo en su faceta de escultor? ¿Era sensato saltarse a compositores como Aaron Copland y Francis Poulenc, o Richard Neutra y Eliel Saarinen entre los arquitectos? ¿Puedo abarcar a los directores de cine pioneros limitándome únicamente a cuatro? ¿Dónde se sitúan temas como la ópera y la fotografía? En una historia habría tenido que incluirlos a todos. Pero, como se explicará en el apartado introductorio, «Un clima propicio para la modernidad», lo que he indagado aquí son los rasgos comunes de los autores modernos, así como las condiciones sociales que los alentaban o disuadían.

Así pues, he tratado a pintores y dramaturgos, arquitectos y novelistas, compositores y escultores como ejemplares de los elemen-

tos indispensables del período moderno. Pero he tomado las decisiones, obviamente selectivas, con la intención de llegar a una definición útil de la modernidad, que contemple el alcance, los límites y los medios de expresión más característicos de este movimiento. Debo recalcar desde ya que al tomar tales decisiones no me guié por mis opiniones políticas, o cuando menos no de modo consciente. Al fin y al cabo he aportado observaciones detalladas sobre modernos tan relevantes como el fascista Knut Hamsun, el fanático anglicano T. S. Eliot y el histérico antifeminista August Strindberg. Deploro sus ideologías, pero considero que son testigos esenciales. Aun así, como he señalado, el propósito de este estudio no es recopilar un catálogo exhaustivo de todas las corrientes y figuras principales de la modernidad, sino examinar su presencia en la cultura y descubrir, a ser posible, si pueden definir conjuntamente una única entidad cultural. Mi lema ha sido el de los padres fundadores: *E pluribus unum*.

¿Qué lugar ocupa Freud? ¿No se cuenta, al fin y al cabo, entre los modernos más dramáticos? A juzgar por sus gustos, no le corresponde dicho estatus. En arte, música y literatura, era un burgués completamente conservador. Admiraba a Ibsen pero guardó silencio en relación con Strindberg; de los novelistas vivos le gustaba John Galsworthy, que era un hábil artesano con sensibilidad social pero escasamente vanguardista, mientras que desconocía las novelas de Virginia Woolf, a pesar de que ésta y su marido Leonard eran sus editores ingleses; los cuadros de sus paredes no indican ninguna inclinación hacia los modernos austríacos como Klimt o Schiele, y su mobiliario pone de relieve que los diseños experimentales de los modernos vieneses no hicieron mella en él. Su antagonismo hacia las actitudes sociales y culturales heredadas de su clase se manifiesta en otros aspectos.

En efecto, cuando analizamos la renuente recepción, por lo general implacablemente antagónica, de las ideas de Freud en el siglo XX, particularmente en materia de sexualidad, salta a la vista la inflexible disidencia del autor. Si muchas de las opiniones freudianas sobre el presente y el pasado del animal humano parecen hoy un lugar común, es porque gran parte del mundo respetable ha ido asimilándolas lentamente a lo largo de todo un siglo. Se han adoptado frases del diccionario psicoanalítico —rivalidad entre hermanos, maniobra defensiva, pasivo-agresivo— sin reconocimiento explícito. Por lo tanto no es exagerado describir al primer grupo de colegas afines que ini-

ciaron las reuniones semanales en el apartamento vienés de Freud a partir de 1902 como una vanguardia de las profesiones sanitarias, sobre todo después de que el grupo de los miércoles se convirtiese en la Asociación Psicoanalítica de Viena. Esta organización, que se mantuvo siempre enfrentada a la medicina y la psiquiatría tradicionales, estaba firmemente liderada por un único innovador. Como veremos, F. T. Marinetti, la figura dominante de los futuristas durante la Primera Guerra Mundial, y André Breton, entre los surrealistas de la década de 1920, desempeñaron funciones similares. Eran los Freud de sus respectivos clanes.

Todavía no se ha analizado plenamente la repercusión de las teorías psicoanalíticas de Freud en la cultura occidental. Fue una influencia indirecta pero de hondo calado, sobre todo en los burgueses cultos, cuyos gustos están también inextricablemente ligados a los orígenes y el desarrollo de la modernidad. Tal influencia se observa en la franqueza con que se abordan, entre padres e hijos, temas tan espinosos como de dónde vienen los niños; en una relajación del significado de la «familia», de manera que las parejas que conviven sin estar casadas ya no resultan tan extrañas como en el pasado; en una creciente aceptación social de lo que antes eran perversiones como la homosexualidad y el lesbianismo; en una conciencia, cada vez más perceptible, de los estragos que puede causar la agresividad humana (cada vez más perceptible pero, como lamentablemente nos indica la historia reciente, no lo bastante para influir en la política); y en otros hábitos culturales similares. Esto no obsta para que en algunos círculos el pensamiento freudiano siga siendo tan difícil de digerir como hace un siglo.

Debo señalar que no es mi caso. Soy consciente de que sigue habiendo elementos teóricos y clínicos todavía discutibles, y discutidos, del pensamiento psicoanalítico, como las causas de los sueños, la maduración de la sexualidad femenina y las propiedades terapéuticas de la terapia conversacional frente a la administración de medicamentos. Pero son cuestiones que, aunque hayan quedado obsoletas, no menoscaban las reflexiones de Freud (y de sus seguidores) sobre el funcionamiento y las disfunciones de la mente. Su visión de la naturaleza humana contempla, en síntesis, la ubicación de la mente en su mundo natural, lo que significa que es sensible a las leyes causales, ya sean fisiológicas o psicológicas; la tortuosa, e insuficientemente reconocida, actividad del inconsciente dinámico; y la ineludi-

ble discordancia entre la libido y la agresión. La técnica psicoanalítica que consiste en favorecer la libre asociación en sus pacientes era el equivalente del pintor impresionista que salía al exterior con el caballete o el compositor contemporáneo que renunciaba a las tonalidades tradicionales. Freud, el sedicente científico de la mente, no era en modo alguno el único que erigió los sentimientos contradictorios —la ambivalencia— en un aspecto central de su descripción del mundo. Esta trágica visión convierte una vida conflictiva en un elemento esencial de la historia, incluida la de la modernidad.

Éste es, en suma, mi modo de entender la existencia humana en las páginas que siguen. Me he basado directamente en la perspectiva freudiana siempre que me ha parecido útil. Aunque no se mencione de forma explícita, tal visión de las cosas subyace a mi interpretación historiográfica de las décadas en que la modernidad contribuyó a definir las realidades de la vida social y cultural de los siglos XIX y XX.

No me he aventurado a presentar en este libro un psicoanálisis de la modernidad. En este punto crucial he sido un fiel seguidor de Freud. Por lo que se refiere a las raíces del genio artístico, he aceptado la incómoda constatación de que el psicoanálisis no aporta una explicación exhaustiva. En 1928, en un ensayo sobre Dostoievski, Freud hace una famosa concesión, que raras veces se ha tomado tan en serio como merece, cuando concluye que «ante el problema del *Dichter* (el novelista y el poeta), el psicoanálisis debe deponer las armas». En estas páginas no pretendo superar a Freud. Pero los lectores, independientemente de lo que opinen sobre las aportaciones de Freud a la comprensión de este período, deben tener en cuenta mi convicción de que los modernos, por muy brillante y firme que fuera su antagonismo hacia los aspectos estéticos consagrados de la época, eran seres humanos, con todos los logros y conflictos que les atribuía el pensamiento psicoanalítico.

PETER GAY
Hamden, Connecticut, Nueva York, 2007

Un clima propicio para la modernidad

La modernidad resulta mucho más fácil de ejemplificar que de definir. Esta curiosa situación se debe a la rica diversidad que la caracteriza. Sus ejemplos abarcan un terreno tan amplio y diverso —pintura y escultura, prosa y poesía, música y danza, arquitectura y diseño, teatro y cine— que parece improbable hallar una ascendencia o terreno común. Potter Stewart, juez del Tribunal Supremo estadounidense, declaró hace unos años que, aunque no era capaz de definirla, podía reconocer la pornografía al verla. Las obras de arte moderno más destacadas, cualquiera que sea su género o grado de influencia mundial, suscitan una impresión similar.

No es extraño que los intentos de evaluar globalmente la modernidad cultural se vean nublados por los comentaristas, entusiastas y ávidos mercaderes de la industria comercial. Adolece de esa misma incertidumbre la etiqueta que se atribuye a determinadas obras artísticas o literarias. A decir verdad, desde mediados del siglo XIX y durante todo el XX la palabra «moderno» se ha aplicado a las innovaciones de todos los ámbitos, a cualquier objeto que presentase un ápice de originalidad. No es de extrañar, por tanto, que los historiadores culturales, intimidados por el caótico panorama cambiante que intentan ordenar retrospectivamente, hayan recurrido a un prudente plural: «modernidades».

Este tributo a la turbulencia que prevalece en el mercado moderno del arte, la literatura y demás géneros muestra el debido respeto a la individualidad imaginativa que, durante casi dos siglos, suscitó encendidos debates sobre el gusto, su expresividad, moralidad, economía y política, así como sobre las causas e implicaciones psicológicas y sociales de todos esos aspectos. Con todo, la renuncia al singular y genérico «modernidad», indudablemente impreci-

so, es en definitiva una estrategia insatisfactoria. Porque en ciertos grabados, composiciones, edificios o dramas hay algo que clasificamos como «moderno» sin dudas ni miedo a la contradicción. Un poema de Arthur Rimbaud, una novela de Franz Kafka, una pieza para piano de Eric Satie, una obra de Samuel Beckett, un cuadro —*cualquier* cuadro—de Pablo Picasso son un testimonio fidedigno de lo que intentamos identificar. Y sobre todos estos clásicos se cierne el rostro taciturno de Sigmund Freud con su barba recortada. Cada uno tiene su sello de identidad. «Eso es moderno», decimos.

Sin embargo, para los historiadores de la cultura no basta con un mero acto de reconocimiento. Por mi parte, he escrito este texto con la intención de ser a la vez más concreto y más abarcador. Hasta donde yo sé, ningún investigador ha intentado englobar todas las manifestaciones de la modernidad en una única época histórica. Ya he apuntado los motivos de esta falta de osadía: parafraseando lo que dijo en una ocasión G. K. Chesterton sobre el cristianismo, no es que se haya esbozado una definición de la modernidad que ha resultado insuficiente, sino que ha resultado difícil y no se ha esbozado. Sean cuales sean los síntomas culturales que exploremos de la modernidad, lo particular amenaza con imponerse sobre lo general.

A decir verdad, los modernos se mostraban, por lo general, menos amigos del punto medio político o doctrinal que de los extremos. A pesar del comedimiento de algunas figuras clave como James Joyce o Henri Matisse, para más de un artista moderno la moderación era algo burgués y aburrido, dos calificativos que se consideraban prácticamente sinónimos. Pero no es de extrañar: casi por definición, con una audacia incorregible, se sentían más a gusto en las fronteras de la seguridad estética o más allá de ellas. El rasgo que tenían en común todos los autores modernos, sin lugar a dudas, era la convicción de que aquello que no se ha probado es notablemente superior a lo familiar, lo raro a lo ordinario, lo experimental a la rutina. Por lo tanto, la metáfora más esclarecedora de que se puede echar mano en la búsqueda de rasgos comunes más generales tal vez sea la de una familia extensa interesante, con peculiaridades en la expresión individual, pero unida por vínculos fundamentales, como suele ser el caso.

Así pues, el objetivo de estas páginas es mostrar que un conjunto significativo de datos recopilados en todos los ámbitos de la alta cultura presenta unidad en la diversidad, una única mentalidad estética y un estilo reconocible, el estilo moderno. A semejanza de un acorde, la modernidad era algo más que un conjunto casual de pro-

testas vanguardistas; era algo más que la suma de las partes. Generó un nuevo modo de entender la sociedad y el papel del artista, un nuevo modo de valorar las obras culturales y a sus artífices. En suma, lo que denomino estilo moderno era un clima de pensamiento, sentimiento y opinión.

Todos los climas cambian, también los emocionales, de manera que la modernidad tuvo su historia peculiar, como sucede en todas las historias internas y externas. En los capítulos que siguen, enumeraré los detalles más reveladores de su historia interna, la interacción de unos artistas con otros, consigo mismos y con las instituciones que directamente incidieron en su suerte. Por su parte, la historia externa de la modernidad, que la enmarca en su entorno, es asimismo relevante para mi cometido, pues el movimiento expresaba y a la vez transformaba su cultura. Por lo tanto, más abajo en esta misma introducción haré una rápida revisión de los contextos económicos, sociales e intelectuales (sin excluir lo religioso) que impulsaron u obstruyeron las empresas vanguardistas. Los logros y fracasos de la modernidad son incomprensibles sin su decorado y vestuario, que eran algo más que una mera ornamentación pasiva, receptiva. Los mundos exteriores eran agentes y objetivos de las prioridades modernas. Según parece, el incomparable empresario teatral del ballet moderno, Serguei Diaghilev, decía a sus coreógrafos: «¡Asombradme!». Era un buen lema moderno.

«*Make it New!*»

1

A pesar de las notables diferencias, los modernos de todas las tendencias tienen en común dos atributos definitorios que investigaré en los capítulos que siguen: en primer lugar, la atracción de la herejía que impulsaba sus acciones cuando se enfrentaban a las sensibilidades convencionales; y, en segundo lugar, el ejercicio de la autocrítica por principio. Otros posibles criterios de clasificación, por prometedores que parezcan, carecen de validez: las ideologías políticas, aunque sugerentes, no sirven para definir la modernidad, pues ésta es compatible con casi todos los credos, incluidos el conservadurismo, el fascismo y prácticamente todos los dogmas, desde el ateísmo hasta

el catolicismo. La historia muestra acerbas discrepancias entre los modernos sobre la esencia de la creencia, o de la descreencia.

Lo que considero el primer rasgo definitorio, la atracción de la herejía, no es ya ningún misterio. El poeta moderno que vierte contenidos obscenos en los metros tradicionales; el arquitecto moderno que elimina de su diseño todo ornato; el compositor moderno que deliberadamente infringe las reglas tradicionales de la armonía y el contrapunto; el pintor moderno que exhibe un rápido bosquejo como una obra acabada, todos ellos y sus aliados obtienen satisfacción no sólo en tomar un nuevo camino revolucionario —el suyo propio—, sino también en el mero acto de triunfal insubordinación contra la autoridad dominante. Tales emociones son imposibles de cuantificar, pero parece probable que gran parte del regocijo que suscita la creación de una obra pictórica o una casa o una sinfonía radical se deba a la satisfacción del creador por haber vencido a la oposición. El donoso lema que ideó Ezra Pound para sus colegas rebeldes antes de la Primera Guerra Mundial, *Make it New!* («Innova»), sintetiza las aspiraciones de más de una generación de modernos.

Abundan las pruebas documentales. Cuando Frank Lloyd Wright diseñaba el Museo Guggenheim de Nueva York en la década de 1950, lo publicitó a bombo y platillo como el primer museo de arte decente de la historia universal. Por poner otro ejemplo, Matisse, más modesto, en la década anterior dudaba de su propia creatividad. «Me inmoviliza cierto convencionalismo —comentó a su amigo Pierre Bonnard, también pintor— que me impide expresarme como quisiera en pintura.»[1] Enseguida logró dominar la angustia que lo aquejaba, pero lo que importa aquí es su fervoroso anhelo de autonomía artística absoluta, en la que toda orientación procede únicamente del interior. Y con el paso de las décadas y la expansión del arte moderno, esta afirmación de soberanía personal llegó a dominar a los consumidores de la cultura tanto como a sus creadores. La voluntad del artista de hablar, pintar, cantar libremente y de forma audaz, «desde el corazón», casaba con la voluntad del público de apreciar y adquirir tales autorrevelaciones.

La significación central del segundo criterio de la modernidad, el ejercicio de la autocrítica por principio, tenía raíces más profundas que la oposición al convencionalismo, pues entrañaba una exploración del yo. La búsqueda de los secretos de la naturaleza humana la han emprendido durante siglos los pensadores introspectivos, de Platón a san Agustín, de Montaigne a Shakespeare, de Pascal a Rousseau. En su exacerbada defensa de la autonomía hu-

mana, Denis Diderot e Immanuel Kant, que desarrollaron sus ideas en una etapa avanzada de la Ilustración, podrían caracterizarse como protomodernos.

Los modernos, por tanto, tenían honorables antepasados. Para ellos, la introspección o la indagación de sus sujetos llegó a ser esencial para sus heterodoxas empresas. Desde la década de 1840 y de forma más osada en las posteriores —considero a Charles Baudelaire el primer héroe de la modernidad, por delante de otros herejes—, los poetas optaban por desviaciones esotéricas en su rechazo del verso tradicional o los temas decentes, al tiempo que ensayaban las posibilidades expresivas del lenguaje. Los novelistas empezaron a investigar el pensamiento y los sentimientos de sus personajes como nunca se había hecho hasta entonces. Los dramaturgos pusieron en escena los más sutiles conflictos psicológicos. Los pintores volvieron la espalda al que fuera vehículo privilegiado del arte, la naturaleza, para buscar la naturaleza en sí mismos. La música con su atuendo moderno se volvió más introspectiva, y menos reconfortante de forma inmediata, para los oyentes comunes.

Una vez iniciadas, estas tendencias autodirigidas recopilaron gran parte de los ingredientes esenciales de la práctica moderna desarrollada durante las décadas románticas, en tiempos de la Revolución francesa y el período subsiguiente. Los románticos célebres marcaron la pauta del inconformismo rebelde. Byron y Shelley, Chateaubriand y Stendhal hicieron gala de un desafiante libertinaje en la vida privada; Friedrich Schlegel ridiculizaba el matrimonio burgués como una farsa; y varias décadas después, Marx y Engels lo caracterizaron como un sórdido acuerdo comercial, la forma más elevada de prostitución.

Esta desinhibida crítica marxista de la sociedad reprimida de clase media formaba parte del ambiente revolucionario que predominaba en el continente europeo en 1848 —procede del *Manifiesto Comunista* publicado ese mismo año—, y por aquel entonces suscitó un interés limitado. Los modernos, al menos en esos primeros años, levantaban calumnias algo menos incendiarias, si bien Gustave Flaubert, el gran moderno de la narrativa, se acercó bastante con su primera novela, *Madame Bovary*.

La maliciosa caricatura de lo burgués que hace Flaubert bien merece un momento de atención, porque se erigió en modelo en los círculos de la modernidad. La furia antiburguesa reaparece, como una pesadilla recurrente, tanto en su extensa y brillante correspondencia como en sus publicaciones. Su burgués es estúpido, glotón,

complaciente, ignorante pero también todopoderoso. En una famosa carta se define como «burguesófobo»,[2] descripción tanto más instructiva por la introducción, nada casual, de un término psiquiátrico. El odio que sentía hacia la clase media adoptó la forma de fobia equivalente a una incapacidad irracional de ver la sociedad tal como era.

En suma, su retrato del odiado burgués es un libelo indiscriminado que carece de especificidad sociológica y, por ende, de toda sustancia fiable. Flaubert agrupa en su caricatura a obreros, campesinos, banqueros, comerciantes, políticos, el omnipresente tendero proverbial, a todos menos a un selecto círculo de escritores y artistas, sus amigos. La confianza acrítica en tal testimonio ha distorsionado la historia social de la modernidad casi sin remedio.

Este error fatal no impidió que siguieran su ejemplo los lectores más afines de varias generaciones. Sólo unos cuantos antiburgueses, como Émile Zola, lo igualaron en su malicia sectaria, pero el tono de Flaubert se convirtió en moneda común entre los modernos del siglo XIX, siempre dispuestos a condenar a toda una clase social por los fracasos de sus propios ingenios. Los modernos del siglo XX tampoco podían superar la pedantería decimonónica. En una ilustración de 1920 del pintor moderno italiano Mario Sironi, que poco después sería el portavoz artístico de los fascistas, aparece un paisaje urbano desolado donde acechan tres figuras siniestras en una esquina, una armada con una pistola, otra con un cuchillo, aparentemente esperando para asaltar a un hombre de aspecto respetable —es decir, burgués— que caminaba hacia allí totalmente ajeno a lo que le aguardaba. El lacónico pie de este drama de clase dice: «Antiborghese».[3] No hay indicios de que Sironi desapruebe ni lo más mínimo a los matones que esperan a su víctima.

Esta hostilidad perduró. Es sorprendente lo poco que cambió a lo largo de las décadas el intenso odio de los modernos hacia la burguesía común. Baste con un ejemplo: el ingenioso escultor pop Claes Oldenburg, conocido entre otros escándalos por el lápiz de labios gigante de punta roja erigido sobre un vehículo de oruga —hoy conservado en el patio de un colegio mayor de Yale—, declaró en 1960 que los burgueses se limitaban a juguetear con las innovaciones imaginativas. «El propósito del burgués consiste en que lo molesten de vez en cuando, porque le gusta, pero luego pasa página y se acabó, a otra cosa mariposa.» Lo que se necesitaba, según Oldenburg, era una «elevación de la sensibilidad por encima de los valores burgueses», de manera que se «restaure la magia inherente al universo».[4] Ésta es una acusación instructiva: Oldenburg coincidía con

los románticos laicos o creyentes devotos, que lo precedieron en más de un siglo y medio, en que los órdenes mediocres habían despojado al mundo de encanto, por lo cual el deber supremo de los espíritus creativos era restaurarlo. Sí, el sedicente portavoz de la tribu moderna insistía: los burgueses querían hacer cosas nuevas, pero no demasiado.

La agresividad verbal que prodigaban, desde el principio, los modernos a sus adversarios no tuvo un reflejo inmediato en obras maestras poco convencionales. Pero la herejía cultural presidió algunos escándalos que intranquilizaron sobremanera a la clase media: el famoso desnudo de Manet, *Olympia* (pintado en 1863 pero expuesto en el Salón dos años después); los *Poemas y baladas* (1866) de A. C. Swinburne, con sus tórridas alusiones al masoquismo y otras particularidades sexuales muy del gusto de los colegiales ingleses anticuados; una extensa e implacable embestida, por parte de hombres de letras franceses —Baudelaire, Flaubert, los hermanos Goncourt y, algo más tarde, Zola—, contra la incorregible incivilidad de la burguesía, el rasgo dominante de la tierra de los tenderos ignorantes, según estos autores. En la década de 1880 los modernos empezaron a producir cantidades ingentes de obras históricas, con una energía desbordante que se prolongó durante más de cuatro décadas. Después, en las décadas de 1920 y 1930, como veremos, esta asombrosa energía se atenuó (aunque no de forma permanente) ante el triunfante totalitarismo y la gran depresión mundial.

2

Las décadas inmediatamente anteriores y posteriores al cambio de siglo, por tanto, fueron esenciales para el desarrollo de la modernidad; a ellas dedicaremos, por tanto, el grueso de este estudio. Aquella época no fue en absoluto apacible para las artes. La Primera Guerra Mundial, la catástrofe determinante de nuestra edad moderna, interrumpió experimentos estilísticos sensacionales, profundamente inquietantes. Por su estallido imprevisto, así como por su crueldad y duración —desde agosto de 1914 hasta noviembre de 1918, con varios *impasses* sanguinarios, particularmente en el frente occidental—, sorprendió hasta a las grandes potencias, sobre todo al Imperio austrohúngaro y a Alemania, principales responsables de la masacre. Las guerras de cultura que habían sacudido todas las artes no eran nada, por supuesto, en comparación con las víctimas causadas

por el conflicto militar. Pero aun así resultaban muy desconcertantes. Los poemas expresionistas, la pintura abstracta, las composiciones incomprensibles, las novelas sin trama revolucionaron el gusto. Y después de la guerra los modernos prosiguieron con su trabajo.

No hicieron caso omiso a lo ocurrido. Muchos modernos se alistaron en el ejército, algunos sufrieron ataques, otros murieron en el frente. Por lo general, una vez reinstaurada la paz, continuaron las obras donde las habían dejado. Marcel Proust no cambió su estilo durante la guerra, sino que lo introdujo en el último volumen de *En busca del tiempo perdido*. Los lienzos de Max Beckmann mostraban una nueva conciencia del horror y la muerte. Walter Gropius se concienció políticamente a causa de la guerra. Y los artistas de posguerra se valieron de la guerra tanto como ésta de ellos.

El historiador observa la repercusión, curiosamente desigual, de este conflicto mundial, el atroz desmoronamiento del concierto de las naciones. Tuvo un efecto irreparable en la política, así como en las relaciones económicas, las actitudes culturales y la muerte de los imperios. Pero en comparación con el surgimiento de la barbarie moderna, las consecuencias de la guerra no fueron tan hondas en los lienzos o la letra impresa. Las vanguardias de la década de 1920, aunque parecían innovadoras, en gran medida cosechaban lo que se había sembrado en los años de preguerra, cuando se produjo una avalancha de innovaciones estéticas. Cada manifestación artística moderna, ya sea de 1880 o de 1920, se enfrentó, fascinó o rechazó a los contemporáneos, ya se percibiese como urbana o primitiva, auténtica o fraudulenta, magnífica o sencillamente incomprensible. Un relato o un cuarteto de cuerda moderno era una oportunidad que no se dejaba escapar, un acto de agresión, una bofetada contra lo que Henrik Ibsen denominaba, desdeñosamente, la «mayoría compacta».

La conmoción que suscitó la guerra en la alta cultura, y que no se clarificó en el análisis retrospectivo, no ha sido la única fuente de confusión para los historiadores que estudian la modernidad. En las sucesivas generaciones fue variando la talla de las obras maestras vanguardistas; algunas se integraron en el mismo canon que sus autores decían desdeñar y que habían contribuido a desacreditar. Con el tiempo, las innovaciones ofensivas (o cuando menos inesperadas) en el teatro, el museo o la sala de conciertos perdieron su capacidad de escandalizar. Los furibundos espectadores de ballet que en 1911 interrumpieron el estreno de Nijinski y *La consagración de la pri-*

mavera de Stravinsky dieron paso, en décadas posteriores, a públicos que no consideraban nada árida esta potente amalgama de música radical y coreografía radical, sino bastante deleitosa. Que las obras modernas, concebidas para aportar un aura de herejía, acabasen considerándose clásicos es una aparente contradicción interna, pero un hecho histórico indudable.

Al fin y al cabo resulta muy revelador que la experiencia de contemplar, oír o leer algunas obras modernas características —la Casa Steiner de Adolf Loos en Viena, *El sueño* de August Strindberg, *El pájaro de fuego* de Igor Stravinsky, *Las señoritas de Avignon* de Pablo Picasso— no haya menoscabado la vitalidad que transmiten a sus clientes de la alta cultura actual, a pesar de ser anteriores a la Primera Guerra Mundial. Resultan tan asombrosas, tan *modernas*, como el Museo Guggenheim de Frank Gehry en Bilbao, construido hace apenas unos años. A pesar de su antigüedad cronológica, estas obras siguen siendo piezas esenciales de la historia cultural, a la que confieren vida y perplejidades.

Una interpretación errónea de la modernidad

1

Uno de los motivos importantes por los que se ha malinterpretado la modernidad es que el campo de batalla fuera saboteado desde el principio por las deliberadas tergiversaciones en que incurrían los agresivos combatientes con respecto a sus adversarios. Las leyendas que conformaron la vida de los modernos contribuyeron a oscurecer aún más las realidades sociales: la miseria bohemia romántica y despreocupada, tal como se describe en la ficción de Henri Murger a mediados del siglo XIX (que recibió amplia difusión e inmerecida autoridad medio siglo después en la ópera de Giacomo Puccini sobre las alegrías y las penas que conlleva morir de hambre por el arte), era más imaginaria que real. A mediados de siglo, pocos pintores o compositores seguían llevando una vida pintoresca e independiente en una buhardilla miserable de un quinto piso sin ascensor. En realidad nunca hubo muchos especímenes de este tipo, y la mayor parte de los artistas de vanguardia vivía en una situación holgada, incluso próspera en ocasiones. Los radicales acabaron viviendo de rentas; y, por lo general, los escritores o compositores vanguardistas del siglo XIX, a pesar de sus orígenes, acabaron siendo

ciudadanos respetables. Es asombrosa la capacidad de absorción de una clase alta cultural que los modernos habían intentado menoscabar.

Por lo tanto, salvo algunas excepciones agradables, los debates entre rivales por el favor del público en las artes eran diálogos de sordos. Todos echaban mano de aquello a lo que recurrían a menudo los combatientes en tales disputas: simplificaciones de bulto y, con ellas, notables exageraciones de la distancia que los separaba del «enemigo». Los fanáticos de ambos extremos del espectro disfrutaban exponiendo la maldad del otro con una agresividad que su propia mitomanía les permitía desplegar y racionalizar. Los portavoces más vehementes de los modernos se presentaban como *outsiders* profesionales, y la clase dirigente los tildaba de *amateurs* testarudos que no merecían la representación de sus obras, la exposición de sus cuadros ni la publicación de sus novelas. Entre tanto, los modernos confirmaban alegremente su estatus de parias cultivando los dolorosos placeres del victimismo.

El historiador que interpreta estos turbulentos gritos de guerra en su sentido literal está condenado a perpetuar, en lugar de desvelar, estos cuentos de hadas. Parecía todo muy sencillo para los artistas, críticos y públicos tradicionales: los modernos parecían un frente coherente de proscritos o inconformistas agrupados frente a las sólidas verdades de la alta cultura consagrada por el tiempo y, a menudo, la fe cristiana. Los portavoces autorizados de esa cultura, desde los monarcas hasta los aristócratas influyentes, acusaban a estos disidentes de ser inmaduros o, peor aún, inmorales, locos y facinerosos.

En este ambiente exaltado, los antimodernos emitían juicios de notable vehemencia, por su obstinada renuencia a apreciar toda opinión de los rebeldes. Pero pocos innovadores alarmaban a su cultura por la simple necesidad de ser alarmantes. Algunos, sin duda, intentaban ser ofensivos, y el público general les hacía un favor ofendiéndose. Con demasiada frecuencia las reacciones de la clase dirigente eran desproporcionadas respecto del estímulo que las suscitaba. En 1891, cuando se representó por primera vez en Londres *Espectros* de Ibsen, los críticos lanzaron epítetos incendiarios, regodeándose con aquellas impetuosas denuncias. Desde luego, la obra comete la osadía de referirse a las irregularidades sexuales y uno de los principales personajes sufre un ataque sifilítico. Pero difícilmente merece la calificación de «representación asquerosa»,[5] «una alcantarilla, una repugnante herida sin vendaje, un acto guarro hecho en

público». Ni era un ejemplo de «falta de decoro flagrante, casi pútrido», ni su autor un «maniático» «no sólo sistemáticamente lascivo, sino deplorablemente anodino». Lo que más sorprende al lector actual de tales efusiones es su histeria incontrolada, la inevitable hipérbole de la buena sociedad que se siente amenazada, porque tiene que afrontar verdades hasta entonces reprimidas.

En suma, a los modernos no les faltaban motivos para pensar que tenían algo importante que decir, algo que los artistas «decentes» no eran capaces de revelar. Knut Hamsun escribió *Hambre* (1890) y diversos relatos posteriores para rebelarse contra lo que consideraba superficialidad psicológica de otros novelistas. Vasili Kandinsky fue eliminando poco a poco todas las alusiones a la naturaleza en sus lienzos hasta que desaparecieron por completo en 1910-1911, porque creía que los demás pintores no habían logrado captar la naturaleza mística de la existencia. Strindberg representó sus primeros dramas naturalistas, *El padre* (1887) y, un año después, *La señorita Julia*, como reacciones críticas ante las obras de calidad, sexualmente discretas, que por aquel entonces dominaban los escenarios, y al cabo de una década invirtió la dirección de su protesta moderna con dramas expresionistas concebidos para su lectura en público, como *El sueño*. T. S. Eliot lanzó su verso provocativo —*Prufrock y otras observaciones* se publicó en 1917 y *La tierra baldía*, ese indiscutible clásico moderno, en 1922— en una época en que, como él mismo señaló, «la poesía en 1909 y 1910 estaba estancada hasta un punto difícil de imaginar para cualquier poeta joven».[6] Estos modernos tenían que asaltar bastiones bien defendidos de la cultura y ofrecer drásticas desviaciones. A pesar de su apariencia frívola, sabían contra qué se enfrentaban. Pese a las exageraciones, no carecían de seriedad.

La falta de tapujos en materia de sexualidad, tema siempre espinoso y, en la época de los modernos, todavía plagado de tenaces tabúes, no era el único asunto susceptible de censura. En 1905, cuando Henri Matisse, André Derain, Maurice de Vlaminck y los artistas de mentalidad similar exhibieron sus últimas obras en el Salón de Otoño de París, los críticos denunciaron sus lienzos encendidos y exuberantes como «aberraciones pictóricas» debido a la «locura del color»; a uno de los reseñistas le recordaban el «deporte ingenuo de un niño que juega con la caja de lápices de colores que le acaban de regalar por Navidad».[7] El rechazo automático de estos artistas, que enseguida recibieron el apodo nada afectuoso de *Les Fauves*, «las Fieras», llegó a ser un tópico en los debates de alta cultura. A propósito de

la infancia: al igual que otros artistas modernos que exploraban su vida interior, Paul Klee vio relegadas sus creaciones lúdicas con la condescendiente observación de que aquellas manchas podrían ser obra de una niña de siete años. Para los antagonistas más acérrimos de quienes intentaban hacer algo nuevo, los autores modernos de todas las creencias eran una masa indiferenciada de vándalos incompetentes sin técnica ni talento.

2

La oratoria vanguardista más estridente imprimía colorido a estas acusaciones. Si se revisa la retórica que desplegaban muchos modernos precoces y tardíos, se observan afirmaciones que rivalizaban en extremismo con el lenguaje de los conservadores. Un tópico moderno muy común era la necesidad urgente de destruir esos paraísos de la reacción, los museos. Ya a mediados del siglo XIX, el crítico y novelista realista francés Edmond Duranty sugirió que se derruyese el Louvre, esa «catacumba», idea que el pintor impresionista Camille Pissarro refrendó alegremente dos décadas después. La demolición de estas «necrópolis del arte»,[8] pensaba, supondría un gran avance para el desarrollo de la pintura. En sus manifestaciones más belicosas, los artistas modernos se negaban a tener trato con lo que Gauguin insidiosamente denominaba «el beso pútrido de la Escuela de Bellas Artes».[9]

El deseo urgente de borrar el canon alcanzó amplia y duradera popularidad en los círculos avanzados. Antes de la Primera Guerra Mundial, los belicosos futuristas italianos, como era de esperar, introdujeron ese ingrediente en su programa inmoderado de agresión contra la cultura contemporánea. «Queremos demoler los museos, las bibliotecas —exclamó Filippo Tommaso Marinetti, fundador del grupo, en su *Manifiesto futurista inicial* de 1909—, combatir el moralismo, el feminismo y todo acto oportunista y utilitario de cobardía.»[10] La hostilidad no podía ir más lejos sin recurrir a la acción directa.

Esta furia tenía suficiente resistencia para sobrevivir a la Primera Guerra Mundial. Cuando el fotógrafo norteamericano experimental Man Ray aterrizó en París en 1921, le sorprendió oír los comentarios incendiarios de los artistas en los cafés que frecuentaba. «Por desgracia, cuando llegué aquí entablé relación con el movimiento vanguardista, que despreciaba los museos, que quería destruirlos.» Sin embargo, a pesar de toda esta pose provocativa, por

extraño que pareciese, los artistas modernos fantaseaban con abrirse hueco en muchos museos a los que querían prender fuego.

Los modernos, por tanto, no eran menos apasionados que sus adversarios, no menos injustos. Para ellos, el malo principal era, por supuesto, la burguesía, y el agresor más prestigioso seguía siendo Flaubert. El «inculto sudoroso»,[11] como denominaba Robert Louis Stevenson al burgués, era una figura de diversión o amenaza, ridícula o conminatoria; los modernos lo consideraban incapaz de apreciar las creaciones originales. A pesar de las pruebas en sentido contrario, los modernos victorianos y posteriores satirizaban al robusto burgués por todos los medios, en obras de teatro, novelas, poemas, caricaturas, cuadros, y pedían al público que se burlara o riera de él.

Lo que en el fragor de la batalla parecía evidente —la guerra de lo nuevo contra lo antiguo, como se describe en la mayor parte de los libros— era, en realidad, un intrincado juego de escaramuzas interrumpidas por treguas y confundidas por los cambios de frente. El grito de combate predilecto de los modernos, «¡Ahí viene el enemigo!»,[12] parece más firme y afianzado de lo que era en realidad. Desde luego, en parte se debe a la tendencia a considerar adversarios implacables a los modernos y a los amantes de lo convencional. No obstante, al igual que todas las burdas generalizaciones sobre la historia de la cultura, en ésta hay gran cabida para las excepciones. Al menos se requiere mayor precisión. Lo que los psicoanalistas denominan narcisismo de las pequeñas diferencias indujo a muchos modernos a difamar a sus aliados casi con la misma vehemencia con que zaherían al burgués más ignorante.

Con algunas consecuencias inesperadas: los improperios que dedicaban los modernos a sus adversarios servían para desviar la atención respecto del hecho de que su propio campo no era más homogéneo que la institución que combatían. Pero existen numerosos indicios de que esta aparente unanimidad —su supuesta actitud de aliados serviciales— nunca fue absoluta. Gauguin criticaba a los impresionistas por ser esclavos de la probabilidad visual; Strindberg aborrecía los dramas de problemas de Ibsen; a Piet Mondrian le decepcionaba que Picasso no hubiera logrado «avanzar» del cubismo a la abstracción; Virginia Wolf albergaba serias reservas sobre la obscenidad de Joyce; Kurt Weill hizo comentarios mordaces sobre las composiciones de su colega moderno Erich Korngold; Josef Albers,

el disciplinado artista abstracto que se hizo famoso por su serie *Homenaje a la plaza*, estaba tan profundamente ofendido por las payasadas pop de Robert Rauschenberg, a quien había formado en el Black Mountain College de Carolina del Norte, que siempre declaró no conocerlo de nada.

Probablemente el más coherente e irritante subversor de la concordia vanguardista fue el pintor español Salvador Dalí. Siempre dispuesto a sorprender al público con sus pronunciamientos, así como con sus lienzos extraños a menudo de mal gusto, dio la espalda a todos sus competidores modernos. Estaba destinado, según decía al mundo, «a rescatar la pintura del vacío del arte moderno».[13] Los modernos no sólo trataban con condescendencia a los burgueses, sino también a los colegas modernos, o cuando menos los consideraban carentes de osadía estética o discernimiento.

Lo más sorprendente aún es que, desde los primeros años, siguiendo el ejemplo de Baudelaire, algunos autores modernos intentaron a toda costa hacer las paces con los custodios del gusto. Tales esfuerzos son menos conocidos que las confrontaciones sensacionalistas, pero no menos interesantes. En una reseña sobre el Salón de París de 1846, Baudelaire dedicó unas observaciones a la burguesía. A su parecer, la burguesía, casi suprema en la cultura francesa, era el recurso más fiable para los pintores, poetas y compositores, y desempeñaba una función esencial como fundadora de grandes colecciones de arte, museos y orquestas sinfónicas. Así pues, los burgueses contemporáneos eran «los amigos naturales de las artes».[14] Medio siglo después de Baudelaire, y con ese mismo talante, Guillaume Apollinaire, poeta lírico y amigo de todo lo vanguardista de su tiempo, lastimeramente apelaba a la generosidad y amplitud de miras de sus lectores de clase media. Les rogaba que reconociesen que los autores vanguardistas estaban llenos de buena voluntad hacia los públicos burgueses, pues sólo querían guiarlos hacia nuevas visiones hasta entonces insondables de la belleza y la profundidad: «No somos enemigos suyos. / Queremos darles vastos y extraños dominios / donde el misterio en flores se ofrezca a quien quiera captarlo».[15] Y de forma bastante sorprendente, suplicaba su piedad.

En años posteriores, las mentes vanguardistas reflexivas reconocieron que su tan cacareado individualismo, que presumiblemente los había liberado de la carga del pasado, la vulgaridad de la época y la opresión de los poderosos, se veía a menudo comprometido por el deseo de compañía y seguridad. En la década de 1960, en un tardío análisis retrospectivo, el brillante crítico norteamericano Ha-

rold Rosenberg, firmemente comprometido con la revolución moderna, ridiculizó la tendencia actual de los herejes culturales, caracterizándola como «el rebaño de las mentes independientes». Una caricatura publicada en *The New Yorker* acercó esta visión autocrítica a las masas educadas. En el estudio de un pintor, repleto de incoherentes abstracciones, una mujer reprende a un artista que es sin duda el autor de esos horrores invendibles: «¿Tienes que ser un inconformista como todos los demás?».

Una serie de requisitos

1

Así como los conflictos en el seno de la familia de la modernidad eran fuente de abundantes problemas para los poetas y pintores vanguardistas, sus luchas con las fuerzas sociales con las que debían convivir no eran menos peliagudas. La modernidad estaba rodeada por una sociedad de la que provenía su fuerza vital. Es decir, la modernidad requería, para prosperar, unas condiciones previas de orden social y cultural. Así, por mencionar un único ejemplo, los autores modernos necesitaban un Estado y una sociedad relativamente liberales para poder desarrollarse, hecho tan evidente que no requiere demostración. La censura severa y sistemática de las representaciones verbales o pictóricas consideradas blasfemas, obscenas o subversivas creaba un clima de represión singularmente hostil a la innovación moderna. Las obras indican que la modernidad sólo podría haber surgido en una fase avanzada de la civilización occidental, en un momento en que ciertos hábitos y actitudes sociales la favorecían, aunque fuera de modo vacilante, errático e involuntario. Claro está, un clima propicio tampoco habría garantizado, por sí solo, el surgimiento y la supervivencia de la modernidad, y la obstrucción de cualquiera de sus requisitos esenciales habría dado al traste con los más denodados esfuerzos de esta nueva corriente. En otras palabras, la modernidad es impensable sin un número significativo e influyente de patrocinadores y clientes suficientemente opulentos, libres y dispuestos a respaldarlo.

Empezaré por resumir el contexto económico sin llegar al determinismo en esta materia. El semillero de la modernidad surgió de la prosperidad que se desarrolló en los Estados que vivían un proceso de industrialización y urbanización. El sistema industrial —que na-

ció en Inglaterra a finales del siglo XVIII, se desarrolló progresivamente allí y, algo más tarde, en Bélgica, Alemania, Francia y Estados Unidos durante las décadas victorianas—, era el requisito necesario para la producción masiva y, con ella, el consumo masivo de bienes, incluidas las bellas artes. El ferrocarril, un milagro moderno para sus atónitos observadores de la época, representaba un medio espectacular de transporte de pasajeros y mercancías; entre finales de la década de 1820 y 1870, en los países industrializados se construyó una red bien trabada de líneas ferroviarias, que transformó para siempre los hábitos de la población y las oportunidades comerciales. Los instrumentos financieros recién inventados y los vastos emporios bancarios proporcionaron el capital necesario para soportar un mercado sin precedentes para la creación de riqueza. Y, como veremos, el movimiento moderno se desarrolló con esta expansión.

Los historiadores del arte han observado que el surgimiento del arte moderno era principalmente un fenómeno urbano. Las ciudades victorianas, que crecieron a una velocidad vertiginosa, construyeron teatros y salas de conciertos e indujeron a los consumidores a llenarlos, fundaron conservatorios y orquestas y contrataron a personal que trabajase en ellos. Fue en los núcleos urbanos donde los filántropos fundaron instituciones de alta cultura a lo largo del siglo: el Museo de Frankfurt, diseñado como un paraíso para todas las musas, fue inaugurado en 1808; la New York Philharmonic Orchestra en 1842; el Hartford Atheneum en 1844; el Rijksmuseum de Amsterdam en 1885. Era lo mejor de la élite burguesa, una clase media desconocida para Marx. En cambio, un puñado de autores modernos se asentaron en aldeas remotas para evitar el estrés de las prisas y los ruidos de la deprimente vida urbana: los poetas y pintores alemanes se retiraban a Worpswede, los pintores franceses a Bretaña. Las ciudades pequeñas con sólidas tradiciones culturales como Jena se convirtieron en centros pioneros de actividad artística. Aun así, el arte moderno habría sido impensable sin Londres y Amsterdam, Nueva York y Chicago, Múnich y Berlín. En la época casi todos identificaban la ciudad de París como la capital cultural de un territorio mucho más amplio que Francia. Nietzsche, el buen europeo, en su autobiografía *Ecce Homo* lo expresó así: «Para el artista no hay hogar en Europa salvo París».[16] Se refería a la ciudad drásticamente modernizada de mediados del siglo XIX y décadas posteriores.

La confianza de los modernos en el apoyo de la clase media ilustrada, al margen de las generalizaciones simplistas que ofrecían, pone de relieve que su revolución cultural sólo podía haber prospera-

do en tiempos recientes. En épocas anteriores, el mecenazgo de las artes era el monopolio de selectos creadores de gusto que definían las modas: monarcas, aristócratas, príncipes de la Iglesia y, en algunos centros mercantiles como los de los Países Bajos, una minoría acomodada de magnates comerciales. Las obras de arte que han sobrevivido desde la Edad Media y los primeros siglos de la Edad Moderna, ya sean mansiones majestuosas u objetos preciados en museos, demuestran que muchos clientes exaltados cumplieron con su obligación de embellecer templos y palacios, a menudo con munificencia y buen gusto, ya fuera por piedad, ostentación, amor a la belleza o una mezcla de todos esos factores.

Todo esto iba a cambiar. En el siglo XIX, los herederos modernos de Mecenas empezaron a usurpar el lugar de los filántropos culturales bien instaurados, mientras los públicos anónimos, casi todos burgueses, conferían a compositores y dramaturgos libertad de transformar, o incluso socavar, los gustos imperantes. Los perceptivos victorianos no permanecían ajenos a esta revolución. En los años centrales del largo reinado de la reina Victoria, lady Elizabeth Eastlake, avezada observadora del mercado cultural inglés y, en virtud de su matrimonio con sir Charles Eastlake, directora de la National Gallery de Londres, muy bien documentada, señaló: «El mecenazgo, que ha sido privilegio casi exclusivo de la nobleza y la alta burguesía, ahora era compartido (y posteriormente sería casi absorbido) por una clase opulenta y cultivada, enriquecida principalmente por el comercio y la industria».[17] Y tales divisiones en la agresión moderna se agudizaron por el modo de difusión del arte, la literatura y la música vanguardistas, que atrajeron públicos considerables más allá de los círculos exclusivos de aristócratas culturales. El término «burguesía» se flexibilizó, sobre todo en sus capas inferiores.

Las instituciones públicas, en su mayoría fundadas o desarrolladas en el siglo XIX, sirvieron como agentes de captación que definían los gustos del futuro. Las décadas victorianas de la segunda mitad de siglo fueron un período caracterizado por la proliferación de bibliotecas con préstamo público, días de entrada gratuita en los museos, folletos populares accesibles y de precio asequible sobre algunas creaciones sorprendentes, entradas baratas para los teatros y salas de conciertos, así como la comercialización de la cultura y la popularización de ciertas técnicas de reproducción asequibles como la litografía y la fotografía. Todo esto es evidente; la difusión de los gustos modernos es, en definitiva, un elemento central de la historia de este período. Pero es esencial reconocer también que la nueva

profusión de objetos culturales, dirigidos a públicos cada vez más amplios, contribuyó a incrementar su diversidad.

La riqueza moderna provenía de múltiples fuentes, lo cual acentuaba las diferencias en los gustos vanguardistas locales. El capitalismo en desarrollo mostraba un ingenio extraordinario en la invención de técnicas para lograr un mejor aprovechamiento de los recursos: el empleo de un número masivo de funcionarios para intensificar las tareas burocráticas en el sector del comercio, la industria, la administración y los servicios; la instauración de entidades jurídicas nuevas, como la corporación, para conseguir afluencia de capital; la transformación de la producción masiva de bienes con la intensificación de la división del trabajo, la estandarización de tareas y el desarrollo de una maquinaria más eficiente; la aceleración del transporte y las comunicaciones con mejoras revolucionarias en el correo, las carreteras y los canales. Y mientras la era del arte moderno alzaba el vuelo, la mecanización, como es bien sabido, abanderó el proceso. Así pues, cuando los contemporáneos elogiaban la locomotora por ser la fundadora de un nuevo mundo, no les faltaba razón.

Estas décadas de transformación vertiginosa presenciaron el desmantelamiento gradual (nunca definitivo) de la intervención mercantilista estatal que antaño regulaba la economía. Aunque el declive del paternalismo dio lugar también a barrios insalubres y la cruel explotación de los obreros, los horrores que se denominaron, eufemísticamente, «la cuestión social», es indudable que liberó energías emprendedoras sin precedentes. Los críticos sociales más airados denunciaban el egoísmo y la falta de escrúpulos de los capitalistas que desplegaban estas energías, y en gran medida era cierto. No obstante, algunos inventos como la máquina de escribir, el cable atlántico y el teléfono fueron agentes del capitalismo en una maquinaria de creación de riqueza que amplió enormemente los círculos de prosperidad de la clase media, tanto en Europa como en Estados Unidos. Un número incalculable de burgueses asistía a las exposiciones artísticas con dólares, libras y francos en el bolsillo.

El dinero era tiempo para estos alumnos adultos en el aura de la alta cultura. Eran una generación que a mediados de siglo llenaba los recitales de virtuosos como Franz Liszt y Jenny Lind, o pasaba la luna de miel en Italia para dedicarse, guía en mano, a formarse en pintura y arquitectura. Fue también la época del entretenimiento doméstico con actuaciones de sopranos o pianistas *amateurs*, virtuosos a tiempo parcial con mayor o menor talento pero, por lo general, volcados en su papel. El amor sincero del burgués por la música

ha sido también objeto de vituperio por parte de los observadores hostiles y tendenciosos: anécdotas cínicas al margen, interpretar música en casa para los invitados no era una mera trampa de las jóvenes para cazar pareja.

2

La elección de los placeres en que invertían el dinero sobrante los burgueses dependía, evidentemente, del tiempo, el lugar, las oportunidades, la influencia política, las costumbres familiares y un sinfín de motivos personales. La libertad no era garantía de buen gusto, como tampoco lo era el nivel de gasto; aun así, como lo prueba el totalitarismo moderno —si fuera necesario demostrarlo—, la falta de libertad era un adversario letal de la libertad interior, sin la cual el espíritu creativo sólo era una pieza más de un engranaje gubernamental predecible. Si la penosa reputación que se ha atribuido a la cultura burguesa fuera lo único que se pudiera decir de los victorianos y sus herederos, no habría habido modernidad.

Durante todo el período del arte moderno, la cuestión más inquietante era si cabía esperar, y en qué medida, que las clases medias, o la creciente capa de población culta, superasen el burdo afán de diversión que, según el diagnóstico de las Casandras culturales, era todo cuanto deseaban. Los pesimistas culturales, normalmente periodistas que trabajaban para las principales revistas mensuales, o académicos ansiosos de publicidad, con una pluma acerada y un dejo de superioridad, no albergaban dudas sobre el triunfo ineludible de los filisteos. Daban por hecho que la inminente sociedad de masas sería catastrófica para las artes. En ella cualquier ignorante podría comunicar al mundo que no sabía una palabra de arte pero tenía claro lo que le gustaba. Por lo tanto, las campañas pedagógicas para aclimatar las obras maestras entre la población alfabetizada no traerían como consecuencia la elevación del gusto vulgar, sino la vulgarización del gusto elevado. En un siglo en que se admitía cada vez a mayores proporciones de población masculina en la política activa, cuando la reivindicación de la alfabetización universal generaba un amplio sector de lo que los sedicentes «superiores» denominaban «educación media», y cuando los sindicatos daban voz a los que hasta entonces estaban mudos, esta preocupación colectiva era tal vez natural. Pero era también un planteamiento autosuficiente, injusto y arrogante. No podemos pasar por alto que el esnobis-

mo era un efecto secundario de la evaluación, por parte de los modernos, del público que no lograba entenderlos. No cabe duda de que algunos modernos eran demócratas, pero la modernidad no era un movimiento democrático.

3

Las perspectivas de una cultura democrática eran de particular interés para los modernos. Por ello, diversos críticos culturales, desde de Tocqueville hasta Max Weber, decidieron analizar las realidades sociales con las herramientas clásicas de la sociología. El texto arquetípico de esta bibliografía de ciencia social informal es un artículo poco conocido de un burócrata cultural alemán, también de escaso renombre, llamado Alfred Lichtwark. Este breve artículo, titulado «Publikum», se publicó en 1881, cinco años antes de que su autor fuera nombrado director del Hamburg Kunsthalle, el principal museo de la ciudad. En aquel ensayo, Lichtwark dividía el público del arte en tres categorías: las masas, los cultos y unos pocos elegidos. El primer grupo, que en su opinión era el principal sector en Alemania y cualquier otro país, ignora casi por completo el arte del pasado y en el mejor de los casos conoce grabados inspirados en dos o tres *Madonna* de Rafael. La segunda categoría está formada por individuos cultos con mínima formación en historia del arte; tienden a idealizar algún período determinado y, al igual que la chusma que no se deja enseñar, carecen de todo interés por el arte moderno. El tercer grupo es una minoría «altamente selecta». «Éstos son los menos comunes y los más fiables. Estar en contacto con ellos es como una revelación, porque lo que poseen como don de la naturaleza —buen gusto y buen criterio propio— nunca puede alcanzarse plenamente por medio de la educación.»[18] Desgraciadamente, añadía Lichtwark con pesimismo, desempeñan una función insignificante en la vida artística de Alemania.

Esta extraordinaria afirmación bien merece un análisis pormenorizado. Su pesimismo cultural era coherente con la visión preponderante de que sólo una minoría elegida puede desplegar la erudición y la flexibilidad psicológica necesarias para buscar y apreciar algo que se salga de los lugares comunes y la trivialidad. La mayor parte de la población nunca dejará de considerar las obras pictóricas, las piezas teatrales y las novelas como entretenimientos o lecciones moralizantes. Lichtwark trastocó parcialmente esta opinión

al señalar que su minoría predilecta podría provenir «de los más diversos estratos sociales» y «las más diversas trayectorias educativas». Sin embargo, como la mayoría de los críticos culturales contemporáneos, Lichtwark consideraba que la mayor parte de la burguesía culta era incapaz de dejar de lado los intereses materiales. Y esta convicción entroncaba ligeramente con la ideología antiburguesa de la vanguardia. Con todo, y ésta era una importante salvedad, el verdadero amante del arte —pensaba Lichtwark, con su fe casi mística en los individuos excepcionales entre los que sin duda se contaba— no estaba predestinado a pertenecer a una determinada clase o nivel económico.[19] Para algunos, la educación no bastaba; para otros, no era necesaria. Lichtwark respaldaba la interesante idea de que el gusto no sólo es cuestión de dinero.

Tras estas declaraciones antifilisteas se encontraba el artista, que iba adquiriendo cada vez mayor aceptabilidad social. El movimiento moderno nunca se hubiera consolidado sin el liderazgo entusiasta de artesanos que no se sentían colectivamente inferiores a sus clientes. La humildad no era un rasgo deseable en un rebelde cultural. El orgullo vocacional de los artistas, que se hizo bastante común en el siglo XIX, no era siempre realista, y desde luego no lo fue en los comienzos. La conocida máxima de Shelley sobre los poetas, a quienes describía como los legisladores no reconocidos del mundo, era más fruto de un deseo fantasioso que del análisis de una realidad social. La restrictiva modificación, «no reconocidos», confería a la fanfarronada un matiz de sensatez. Los artistas aún no eran reconocidos, pero la respetabilidad estaba a su alcance.

Los maestros célebres, casi legendarios, de épocas anteriores les habían mostrado el camino. Miguel Ángel, el genio «divino» que se tomó la libertad de desafiar a un pontífice; Alexander Pope, quien, al vender sus traducciones de Homero por suscripción, eludió la costumbre sumisa de requerir el aplauso y el mecenazgo noble prologando las obras con dedicatorias serviles; Samuel Johnson, cuya carta inmortal de 1755, en la que rechazaba el mecenazgo no deseado de lord Chesterfield, bien podría servir de emblema de la burguesía, si ésta tuviera escudo de armas; Mozart, que en 1781 transgredió su posición servil en la corte del arzobispo de Salzburgo, estableciéndose en Viena como compositor y solista independiente durante los diez últimos años de su vida. Ya antes de las décadas victorianas, muchos mecenas otorgaron respetabilidad social a arquitec-

tos, escultores y novelistas imaginativos en las casas de los ricos que respaldaban sus obras y cultivaban su amistad. Los escritores, en una época en que se consideraban señores de la imaginación, podían mirar con desdén —como de hecho sucedía a menudo— a los burgueses cuyos antepasados habían desdeñado a los ancestros de los artistas. Debido a la elevación de su estatus social, muchos modernos adoptaron una actitud narcisista. Lo moderno era tanto una cuestión moral como de dinero y libertad.

Este entorno rico y complejo facilitó en gran medida el advenimiento de lo moderno, pero este proceso también se benefició de otro cambio de la época, que le brindó la oportunidad de transformarse en un movimiento más sustancial que una mera distracción para estetas aburridos. Mucho antes de 1900, la civilización occidental parecía adentrarse en una era poscristiana, y los modernos se implicaron profundamente en estos procesos. El cambio cultural, como hemos visto, fue drástico, ubicuo y arrollador, y las actitudes hacia la religión no permanecieron ajenas a él. Como señaló Holbrook Jackson en 1913 en un estudio bien documentado, *The Eighteen Nineties*, el término «nuevo» proliferaba desde hacía varias décadas en los textos escritos —el Nuevo Drama, la Nueva Mujer, el Nuevo Realismo, etc.—, deplorado por los conservadores, que lo consideraban una tapadera del aventurismo frívolo, y ensalzado por espíritus más liberales como signo de una nueva era.[20]

El historiador debe avanzar con cautela, porque, en materia de religión, las leyes del desarrollo desigual dentro de una misma sociedad o entre diversas sociedades eluden casi toda generalización. Las creencias confesionales arraigadas retuvieron a numerosos fieles de las clases medias, las mismas clases donde los laicistas reclutaban a la mayor parte de sus adeptos. La llamada a la acción de Voltaire, *Écrasez l'infâme*, legado del siglo XVIII, sobrevivió como eslogan que los anticlericales y anticristianos consideraban todavía perfectamente relevante. Esa cosa infame, la creencia convencional —al menos entre los creyentes practicantes—, respaldada por las iglesias convencionales, parecía tener más vidas que un gato.

Los custodios de las verdades divinas y los rituales mágicos, ya fueran protestantes, católicos o judíos, despotricaban contra el secularismo creciente de la sociedad decimonónica, pero también contemplaban con satisfacción los lugares de culto todavía incólumes, abarrotados, bien dotados. Aunque decayese el control de los órga-

nos religiosos sobre la educación, seguía siendo una fuerza cultural y política insoslayable. Y la mayor parte de los países todavía atribuía una confesión privilegiada al poder del Estado; la Constitución estadounidense, inspirada en el último período del pensamiento ilustrado, prohibía el establecimiento de una iglesia oficial, pero seguía siendo un caso excepcional. Francia, ese semillero de revoluciones e ideólogos laicos, no decretó la separación de Iglesia y Estado hasta 1905, tras más de un siglo de disputas.

Ahora bien, lo «poscristiano» no era sinónimo de ateísmo. Muy al contrario, el siglo XIX fue la edad dorada para la incubación de nuevos dogmas, o para la reintroducción de viejos dogmas que adquirían prestigio a través de la física, química y biología contemporáneas, disciplinas que —como reconocían hasta los más escépticos— aclaraban los misterios que se habían pensado más allá de toda explicación racional. Por ello, madame Blavatsky anunció su conocida versión de la teosofía como una síntesis de la teología, la filosofía y la ciencia. Por ello, Mary Baker Eddy, vendedora persuasiva de su nueva secta, denominada «ciencia cristiana», encerró en dos palabras clave los principales señuelos que más podían propiciar la adhesión de hombres y mujeres victorianos.

Los propios avances de las explicaciones científicas aportaron una respuesta diversa, a veces desesperada; el misticismo, en múltiples apariencias, floreció como no lo había hecho durante siglos. Inundó la civilización occidental con un variado menú de dogmas espiritualistas que abarcaban desde la credulidad primitiva hasta la ruptura sofisticada de la lógica, desde las sesiones dedicadas a las cartas del tarot y la mesa que se mueve hasta las investigaciones semicientíficas sobre fenómenos psicológicos inexplicados. Encontrar una doctrina aceptable entre las variedades de espiritualismo era un paso deseado para miles de personas, tanto cultas como incultas, que ya no podían aceptar la leyenda cristiana de un Salvador divino y las anécdotas en torno a su breve aparición entre los humanos —una historia altamente improbable, si bien se piensa—, pero detestaban adherirse a lo que consideraban el frío materialismo anestesiante de la ciencia natural.

Los modernos destacaron en estos acalorados debates. En realidad, al adherirse a la multitud de contendientes por la fe, los artistas de vanguardia presentaban a su propio candidato, la religión del arte, que se plasmaba en el cultivo del llamado «arte por el arte». Si, como argumentaban algunos modernos, la era de los sacerdotes era cosa del pasado, quizá la era de los artistas estaba preparada para

tomar el relevo. Sin embargo, la respuesta general a esta teología especializada fue tibia. Resultaba demasiado abstracta para conseguir multitud de fieles, demasiado alejada de la prédica común de la mayor parte de las religiones. Así pues, la mayoría de los modernos defendía más activamente el lado negativo de estos debates, de manera que contribuían a destruir la religión en lugar de crear una nueva. Arthur Rimbaud, ese chiquillo brillante y perverso que comprimió una trayectoria de poesía heterodoxa en cinco años juveniles de productividad febril, escribió en *Una temporada en el infierno* (1873): «Hay que ser absolutamente moderno». Gauguin, poco antes de su muerte en 1903, en una diatriba contra la Iglesia católica, expresó sucintamente lo que significaba ser absolutamente moderno: «Lo que se debe matar de modo que no renazca jamás: Dios».

En el cambio de siglo este mensaje era subversivo, pero no muy original. Más de diez años antes, Nietzsche, el retórico más elocuente de la subversión, había proclamado la muerte de Dios y el fracaso de la moralidad dominante. Por aquella época, George Bernard Shaw, dramaturgo nietzscheano, definió su labor como «incomodar lo cómodo», y eso era lo que pretendía el propio Nietzsche. Su voz se acalló a comienzos de 1889 tras una crisis psicótica irreparable. Once años después, cuando murió, su inquietante mensaje, aristocrático y anarquista a la vez, empezaba a alcanzar, o incluso a obnubilar, a un público amplio y entusiasta.

En opinión de Nietzsche, siempre atento a las medias verdades y a la hipocresía cultural, ningún engaño era más resistente a la corrección que el autoengaño. Aunque Dios hubiera muerto, muy pocos contemporáneos habían aceptado este hecho crucial de la existencia humana. La mayor parte de la gente, creía Nietzsche, todavía era discriminada por esa antigua e ingeniosa conspiración judeocristiana que había inducido a los señores a ceder el mando a los esclavos. Para hacer posible esta gran estafa, los astutos vencedores se habían impuesto sobre sus superiores bajo los auspicios de la moralidad respetable y la fe religiosa. Si alguien respondía a la descripción de hereje mayor en un siglo no del todo preparado para la revelación, era precisamente Friedrich Nietzsche. Fue él quien aportó a su mundo, más que nadie, un clima propicio para la modernidad.

Este clima, condición esencial para la revolución del arte moderno, era un ambiente en el que la sociedad podía aceptar, siquiera con renuencia, drásticas transformaciones en las costumbres artísticas más

arraigadas, abrigar opiniones poco comunes sobre la belleza y tolerar conflictos entre estilos. Durante más de siglo y medio, los arquitectos y pintores, poetas y dramaturgos experimentales, ora rechazados ora ensalzados, transformaron de modo decisivo una cultura reacia y a la vez deseosa de presenciar esta insurrección. Este proceso, ralentizado por la Primera Guerra Mundial y casi exterminado en las décadas de 1920 y 1930 en los países totalitarios, recobró fuerza en 1945 con el mismo afán de crear algo nuevo. Después, en la década de 1960, murió, como sucede con los períodos históricos. ¿Murió de verdad? Éste es un tema que retomaré más adelante.

No todas las innovaciones artísticas merecían triunfar o sobrevivir; las producciones que surgieron de la cornucopia moderna no eran admirables en todos los casos. Aun así, sigo sosteniendo que el movimiento moderno representaba una doble liberación psicológica, tanto para los consumidores de alta cultura como para sus productores. Dotó a los artistas de una licencia para abordar en serio sus fantasías de insubordinación, para cuestionar los cánones que habían definido durante siglos los temas y las técnicas, para decidir si se necesitaba una modificación —o, más radicalmente, una sustitución— de las normas dominantes, cambios que ellos mismos debían llevar a cabo a través de la revolución.

El beneficio que supuso para los artistas este nuevo clima sobrepasaba con mucho la capacidad del público de apreciar su estimulante originalidad. T. S. Eliot advirtió en una ocasión que la mayor parte de los humanos no es muy capaz de tolerar la realidad. Cabe aplicar esta misma máxima a los modernos. La mayor ilusión que atesoraron fue tal vez la convicción de que habían superado todas las ilusiones. No obstante, comoquiera que los juzgue el futuro, las mejores obras que nos han legado perdurarán mucho tiempo.

Primera Parte
LOS FUNDADORES

Capítulo uno

Inadaptados recalcitrantes

El heroísmo de la vida moderna

1

No hay un único poeta, pintor o compositor que pueda atribuirse la paternidad exclusiva de la modernidad. No obstante, el candidato más plausible para dicho puesto es Charles Baudelaire, autor absolutamente indispensable en la historia de la modernidad, junto con algunos otros elegidos como Marcel Duchamp o Virginia Woolf, Igor Stravinsky u Orson Welles. Su crítica del arte original e inmensamente estimulante, sus sinceras reflexiones autobiográficas, sus influyentes traducciones de los lóbregos relatos de Edgar Allan Poe para el público francés, la vulneración de los límites aceptados en su poesía profundamente personal y, por encima de todo, esa poesía llevan el sello de un fundador.

Al igual que los autores modernos que vinieron después, Baudelaire era realista, pero con una salvedad. Detestaba la entontecedora reproducción del mundo en poemas u obras pictóricas convencionales y, al mismo tiempo, como los románticos más sutiles, no soportaba la subjetividad sin límites. «¿Qué es el arte puro según la idea moderna?», se cuestionaba, y respondía a su propia pregunta retórica: «Es crear magia sugestiva, que contenga a la vez el objeto y el sujeto, el mundo externo al artista y el artista en sí».[1] Las reacciones subjetivas siempre fueron de importancia primordial para Baudelaire. En su reseña del Salón de París de 1859 lo expone con sencillez: «Si un conjunto de árboles, montañas, ríos y casas, es decir, lo que llamamos un paisaje, es bello, no es bello en sí sino a través de mí, mi talante personal, a través de la idea o la sensación que le atri-

buyo».[2] Una obra de arte sólo está completa cuando el consumidor, por así decirlo, coopera con ella.

Baudelaire nació en 1821 en el seno de una familia próspera bien relacionada. La Francia de la época era muy diferente de aquella en la que, todavía en los años de juventud, había adquirido reputación de dandi, bohemio y poeta de audacia sensacional. Mucho antes de cumplir los treinta años conoció, como el resto del país, la autoridad de dos casas reales. La dinastía de los Borbones, reinstaurada tras la derrota final de Napoleón en 1815, se había afanado en reimplantar el Antiguo Régimen clerical, como si nunca hubiera existido la Revolución francesa. El proyecto fue un fracaso rotundo; en 1830, tras el descontento que dio lugar a una nueva revolución, llegó al trono Luis Felipe, un príncipe orleanista que recibió el equívoco apodo de rey «burgués», a pesar de que en su pensamiento había muy pocos rasgos de la clase media. Su programa era una aparente devoción a la política moderada. Se caracterizaba como el «Rey de los franceses» en lugar de «Rey de Francia». Abolió la censura. Garantizó la libertad de prensa. Pero la garantía duró menos de cinco años y la dinastía sólo dieciocho. Tras un nuevo cambio de régimen, la Revolución de Febrero de 1848, Francia degustó brevemente la experiencia de una Segunda República. En diciembre de aquel año, Luis Bonaparte, el astuto y traidor Sobrino de un gran Tío, se erigió en presidente. Su traición al régimen que había jurado defender no se hizo esperar.

Al margen de estos acontecimientos cambiantes, Baudelaire vivió una revolución en casa. Adorado por su madre, y casi de forma exclusiva desde la muerte de su anciano padre, pronto se vio obligado a compartir su estatus con un apuesto rival, el teniente coronel Jacques Aupick, hombre respetable y civilizado que se convirtió en su padrastro cuando Charles tenía ocho años. Aunque Baudelaire al principio se llevaba bien con él, nunca asumió del todo la expulsión del paraíso. En el colegio era pendenciero, pero por suerte descubrió pronto su talento para la poesía. No obstante, durante algunos años, la búsqueda de *le mot juste* no le mantuvo alejado de la política. Durante la Revolución de 1848 defendió las barricadas como republicano. Pero poco después, el 2 de diciembre de 1851, el presidente Luis Napoleón zanjó bruscamente el interludio republicano con un golpe de Estado. Al cabo de un año se coronó emperador Napoleón III, una desalentadora serie de acontecimientos que disuadió a Baudelaire del activismo político.

Sin embargo, su talento supuestamente apolítico no le impidió enzarzarse en la controversia pública. Su trayectoria refleja, con extrema crudeza, la interacción entre política y modernidad, la dificultad de mantener los asuntos poéticos al margen de los asuntos de Estado. En 1857 se sentó en el banquillo de los acusados a causa de su poemario *Las flores del mal*, la obra que le dio fama. Con una airada muestra de decoro herido, el gobierno imperial lo acusó de blasfemia y obscenidad. La escandalosa corrupción de las altas esferas del Segundo Imperio, seis años después de su instauración, confirieron a este proceso judicial una apariencia de ataque preventivo que se anticipaba a posibles denuncias de libertinaje en los círculos de poder. Ni Baudelaire ni su editor habían desafiado intencionadamente a la autoridad, pero en efecto sus poemas ponían a prueba los límites de lo permitido, y naturalmente era el Estado quien decidía. La sentencia indica que los franceses más respetables querían mantener intactas las vallas del control moral que una obra como *Las flores del mal* pretendía derribar.

El fiscal encargado del caso, Ernest Pinard, recordó reiteradas veces al tribunal lo arriesgado que es censurar una obra literaria, pero insistió en que este libro contenía poemas que debían ser prohibidos por lascivia. ¡Hay que poner fin a la putrefacción que infesta la civilización francesa contemporánea! El tribunal se dejó influir por la retórica concienzuda de Pinard. Retiró la acusación de blasfemia, pero resolvió que seis poemas eran obscenos, impuso a Baudelaire una sanción de 300 francos y decretó la supresión de los versos indecorosos en futuras ediciones. Esta decisión, como el juicio en su conjunto, indica la existencia de una sociedad avanzada, pero intranquila, en la antesala de una nueva fase en la que tendría que ceder espacio a la disidencia radical respecto de los ideales sociales dominantes. El fiscal no sólo tomó la precaución de expresar su respeto a la vocación de la literatura, sino que el tribunal enumeró diligentemente los puntos donde Baudelaire había traspasado los límites. Gran parte de la historia de la modernidad durante las décadas siguientes, en Francia y otros países, estaría jalonada de maniobras encaminadas a permitir, o rechazar, el acceso del público a la literatura de vanguardia.

Como era de esperar, los seis poemas que había prohibido el tribunal se contaban entre los más eróticos de Baudelaire. Más de uno retrata el cuerpo vistoso y seductor de su amante desnuda. El autor tampoco duda en incluir fantasías sexuales explícitas al servicio de la poesía, como «À celle qui est trop gaie» («A la que es demasiado

alegre»), que tal vez sea el ejemplo de transgresión más conocido. En esta sorprendente declaración de ambivalencia amorosa —«Te odio tanto como te amo»—, el poeta halla un modo fiable de castigar, en imágenes asombrosas y aterradoras, la «carne gozosa» de su amante. Le abrirá una herida en el costado y, además de infligirle un «dolor vertiginoso», inoculará su «veneno», es decir, su sangre sifilítica, en estos «nuevos labios».[3] No es difícil entender por qué ha sido Baudelaire, durante tanto tiempo, un marginado de la sociedad francesa respetable.

Pour châtier ta chair joyeuse,
Pour meurtrir ton sein pardonné,
Et faire à ton flanc étonné
Une blessure large et creuse,
Et, vertigineuse douceur!
A travers ces lèvres nouvelles,
Plus éclatantes et plus belles,
T'infuser mon venin, ma soeur!*

Era plenamente consciente de su audacia extrema, y confiaba en granjearse la simpatía de los lectores —al menos de algunos— que no se atreviesen a reconocer su genio poético. En la célebre «Introducción» a la edición de 1861 de *Las flores del mal*, ya desprovista de las seis partes indecorosas, Baudelaire califica de «hermano» a su «lector hipócrita»: *hypocrite lecteur—mon semblable—mon frère!*[4] Tenía, sin embargo, pocos hermanos. Y en cambio acabaría teniendo muchos hijos ilustres. Y así, retrospectivamente, Baudelaire aparece como el primero de una serie de rebeldes culturales distinguidos que atenuarían paulatinamente, hasta su parcial anulación, la percepción de la obscenidad y la blasfemia como delitos, y pugnarían por erradicar la distinción entre vida pública y privada.

A finales de 1863, Baudelaire explicó su reveladora frase, «el heroísmo de la *vida moderna*»,[5] en una serie de artículos dedicados al talentoso ilustrador francés Constantine Guys, a quien admiraba por

* «A fin de castigar tu carne / de magullar tu seno absuelto / y abrir a tu atónito flanco / una larga y profunda herida. / Y, ¡vertiginosa dulzura!, / a través de esos nuevos labios, / más deslumbrantes y más bellos, / mi veneno inocularte, hermana» (trad. de Antonio Martínez Carrión, Madrid, Alianza, 1979). (*N. de la t.*)

su «poderosa originalidad». Lo que distinguía a Guys, desde la perspectiva de Baudelaire, era la búsqueda de la belleza de su tiempo. Los artistas académicos —señalaba Baudelaire—, han hecho hincapié en el pasado lejano y han descuidado la «belleza particular», la «belleza de las circunstancias», por amor a la «belleza general». La belleza por la que abogaba Baudelaire no se encontraba en el glamour de la política y la guerra, sino en «el espectáculo de la vida moderna», de los carruajes elegantes, apuestos mozos de cuadra, diestros lacayos, mujeres adorables y niños guapos, bien vestidos. No es casual que la modernidad floreciese principalmente, como he apuntado más arriba, en las grandes ciudades.

La modernidad de Baudelaire radicaba ante todo en «lo efímero, lo fugaz, lo contingente», y el mejor modo de descubrirlo era pasear por las calles abarrotadas de la metrópoli. Sólo le hará justicia el *flâneur* habitual atento a lo que pasa, el «observador apasionado» que «se establece en el seno de la multitud». Dado que París es, como Londres, una «inmensa pinacoteca», el artista moderno —es decir, el artista de lo moderno— leerá correctamente «el inmenso diccionario de la vida moderna» en ese entorno urbano.

Con tales opiniones, impecablemente antihistoricistas, Baudelaire se dirigía a una minoría pequeña, pero pujante, de artistas que volvían la espalda al pasado clásico y cristiano. La parodia de los héroes homéricos por parte del incomparable artista Honoré Daumier y las sátiras de los inmortales griegos legendarios, como Helena de Troya o Ulises, en la obra del no menos dotado compositor Jacques Offenbach eran sintomáticas de espíritus independientes que empezaban a cuestionar, y aspiraban a subvertir, las jerarquías consagradas de las artes. Junto con el revolucionario de la estética, Baudelaire, representaban una autoliberación lúdicamente agresiva del culto prescrito a los antepasados. Las brillantes litografías de Daumier lanzaban el dardo de su ingenio y maestría al régimen francés del momento, ya fuera la monarquía de Orleans, la República o el Segundo Imperio; las maliciosas operetas de Offenbach, como *Orfeo en los infiernos* y *La Bella Helena*, humanizaban a grandiosas figuras, divinas y mortales, de la antigua literatura griega, de manera que contribuían a la creación de una modernidad libre de deferencias.

Este cambio requirió cierto tiempo. En las décadas posteriores a su muerte, en 1867, a los cuarenta y seis años de edad, el autor de *Las flores del mal* consiguió paulatinamente una extraordinaria cohorte de admiradores. En 1935, la poetisa norteamericana, otrora reputada, Edna St Vincent Millay, que había traducido algunos de

sus versos, calificó a Baudelaire, sin miedo a la contradicción, como «el poeta más leído de Francia en la actualidad».[6] Podría haber añadido que no sólo era un poeta sumamente ameno sino también muy valorado por los entendidos. Y gozaba de un público internacional.

La elevación de Baudelaire al canon literario fue, en suma, un logro póstumo. En diciembre de 1865, profundamente desalentado por la indiferencia del público francés o la implacable hostilidad hacia su obra, y agobiado por las deudas, desde el exilio autoimpuesto en Bélgica como un paria consciente de su soledad, escribió: «Nada me gusta tanto como estar solo». No tenía mucho donde elegir. Entabló relación con muchos poetas, músicos y pintores, hablaba de literatura con profesionales avezados y principiantes prometedores, asistía a salones y veladas. Baudelaire no era un ermitaño; y sus conocidos tenían constancia de su lealtad, generosidad y talante abierto al mundo. Sin embargo, durante su vida, ese mundo más amplio nunca le devolvió suficientemente los favores.

Los rasgos que hicieron de Baudelaire un subversivo también contribuyeron a aislarlo. En julio de 1857, Flaubert, recién absuelto tras un juicio por obscenidad y blasfemia en *Madame Bovary*, le agradeció un ejemplar de *Las flores del mal* en términos poco comunes para un novelista más dado al menosprecio que al halago: «Ha encontrado usted el modo de renovar el romanticismo. No guarda similitud con nadie (que es la cualidad más importante)».[7] Fue un tributo singular de una autoridad a la que Baudelaire valoraba como un alma gemela. «No guarda similitud con nadie»: no podía haber un elogio más sincero para un moderno. Desde luego, sus textos, tanto en prosa como en poesía, le habían reportado cierta fama. Pero se le atribuía también una dudosa reputación de bohemio que tenía trato con prostitutas y mujeres de vida alegre, y que buscaba a menudo lo que él mismo bautizó como «paraísos artificiales» y describió en detalle: el mundo maravilloso y destructivo del hachís y el opio. No se consideraba en absoluto un *poète maudit*.

No es extraño, por tanto, que el entusiasmo de Flaubert fuera tan insólito como desmedido. Ya desde 1855 Baudelaire había publicado en la prestigiosa *Revue des Deux Mondes* (reaparecerían posteriormente en *Las flores del mal*) una serie de poemas que fueron objeto de críticas despiadadas donde se despachaba al autor con drásticos calificativos. Tras la publicación de *Las flores del mal* en *Le Figaro*, Gustave Bourdin reseñó la obra, ensanchando aún más, si cabe, el abismo que separaba al público lector del artista de van-

guardia. Bourdin afirmaba que los versos de Baudelaire le infundían dudas sobre la cordura del autor; indicaban el derroche de un talento prometedor. Le conturbaba particularmente la explicitud sexual de los poemas. «En el espacio de tan pocas páginas jamás he visto tantos pechos mordidos —¡no, ni siquiera mordisqueados!—, ni tal procesión de diablos, fetos, demonios, gatos y alimañas.»[8] Estas denuncias puritanas ponen de manifiesto, en toda su crudeza, el conflicto endémico entre la respetabilidad y la vanguardia en las primeras décadas de la modernidad.

Lo que erigió a *Las flores del mal* en documento fundador de la modernidad fue, aun más que su explicitud, la capacidad de Baudelaire de combinar la claridad formal con los temas licenciosos, los sonetos de metro estricto con las metáforas más burdas. Es significativo que Flaubert albergase un alto concepto de la «aspereza» de Baudelaire, «con todas las sutilezas del lenguaje».*[9] En realidad, el eterno debate sobre si Baudelaire era en el fondo un romántico o un clasicista es un elogio a su capacidad de mezclar la disciplina literaria con el despliegue de su imaginación erótica. Un versificador convencional puede destacar en su dominio de la forma, un libertino en su libertad; el talento de Baudelaire para combinar el dominio técnico con el despliegue emocional es el rasgo que lo convirtió en modelo extraordinario para los poetas modernos. Sus diligentes seguidores adoptaron muy en serio su encomio incondicional de la imaginación, particularmente cuando Baudelaire enlazó ese rasgo con la maestría verbal, porque así demostró que practicaba en su poesía lo que predicaba en sus declaraciones.

Durante varias décadas, los admiradores de Baudelaire reivindicarían su voz como la voz de la poesía pura y simple. Baudelaire no ofrecía un programa político, ético o religioso; no intentaba impresionar a sus lectores con florituras retóricas; surgía de las sensaciones, no de las ideas. Para Baudelaire, la forma es un recipiente que moldea la sustancia que en él se introduce. En los términos de uno de sus admiradores más incondicionales, T. S. Eliot, Baudelaire hallaba un «correlato objetivo» de cualquier cosa que quisiera —o, mejor dicho, necesitase— expresar. De lo cual se infiere —y esta con-

* A cambio, Baudelaire elogió la novela *Madame Bovary*, de Flaubert, por mostrar que «todos los temas son igual de buenos o malos según el modo en que se aborden».

secuencia es particularmente válida en el caso de Baudelaire (Eliot defendió en gran medida esta opinión)— que la moralidad o la inmoralidad de un poema no dependen del tema sino de su tratamiento.[10,*]

Por tanto, Baudelaire reveló a su lector —y hasta cierto punto le invitó a compartir— sus estados de ánimo y experiencias. Algunas imágenes de sus poemas no eran nada sorprendentes —el mar como espejo, un barco arribando a puerto, ángeles vestidos de oro—, pero logró que sirviesen a fines novedosos, pues daba voz a su desesperación existencial, y celebraba su aciaga relación con Jeanne Duval, su amante mulata, a la cual puso un piso poco después de conocerla. Duval era actriz con dotes teatrales muy limitadas, y la larga aventura que mantuvieron, a menudo perturbada por riñas, aparece en los poemas, donde se ensalza su belleza, a veces de forma apasionada y a veces con fría distancia. Fuera cual fuera el sufrimiento al que lo sometió, Jeanne Duval era, aunque de forma ambivalente, la heroína de *Las flores del mal.* Para él, era una mujer misteriosa y fascinante:

> Tes yeux, où rien ne se révèle
> De doux ni d'amer,
> Sont deux bijoux froids où se mêle
> L'or avec le fer.**

Son versos poco comunes con símiles convencionales.

Otras metáforas eran de su propia invención. En «Spleen. Quand le ciel bas et lourd», uno de sus poemas más citados, visualiza la derrota de la Esperanza mientras una Desesperanza despótica y atroz triunfa en forma de cielo bajo y denso, que pesa como un párpado en un espíritu quejumbroso por el lastre de las preocupaciones, mientras la Esperanza bate sus tímidas alas contra la pared como un murciélago. Y en «À celle qui est trop gaie» (ya citado an-

* Como señala C. K. Stead, «el ensayo de Eliot sobre Baudelaire, o, por tomar otro ejemplo, sus comentarios sobre *'Tis Pity She's a Whore* de Ford, indican que no considera que un poema sea inmoral por mencionar o describir cosas "inmorales". Un poema es "moral" sólo si es "completo", una verdadera mímesis de las "cosas como son", producto de la sensibilidad individual en consonancia con "la Naturaleza de las Cosas"».[11]

** «Tus ojos que nada revelan / de dulce o amargo / son dos frías joyas que aúnan / el oro y el hierro» (trad. Antonio Martínez Carrión, *op. cit.*). (*N. de la t.*)

teriormente), muestra su frecuente angustia. En suma, Baudelaire no consideraba siquiera el placer sexual como un deleite puro. Le preocupaba constantemente el sufrimiento humano, y no sólo el propio. Como apunta el título de su poemario, aborda el tema del pecado y su precio, el mal y sus flores. Un día, según relata Baudelaire, polemizó con unos amigos sobre el máximo placer que puede dar el amor, y escuchó multitud de respuestas —recibir afecto, satisfacer el orgullo, crear nuevos ciudadanos para el país—, pero él arguyó, cuando llegó su turno, que el verdadero placer del amor era «la certeza de hacer el mal», algo que «saben tanto los hombres como las mujeres desde que nacen: que en ningún lugar salvo en el mal hallaban gratificación». El dandi y marginado social era fiel a su misión como poeta, e informaba honestamente al mundo sobre su persona. Deja constancia de sus emociones conflictivas, todas vividas en profundidad; pretendía, según nos dice, desnudar su corazón, «*mon coeur mis à nu*». Ningún otro autor, ni siquiera Jean-Jacques Rousseau, se había mostrado tan al desnudo en sus confesiones como este poeta revolucionario. Así empieza la modernidad, no con un gemido sino con un escalofrío.

A medida que se revalorizaron sus acciones en el mercado literario durante el siglo XX, Baudelaire se convirtió en una propiedad suficientemente valiosa para tener ideólogos dispuestos a reclutarlo como aliado secreto, siguiendo la estela de T. S. Eliot. «Su propia exhaustividad —señaló Eliot— resulta problemática, porque induce al crítico partidario, aún en nuestros días [en 1930], a adoptar a Baudelaire como patrocinador de sus propias creencias.» Curiosamente, Eliot no era ajeno a tales apropiaciones, y consideraba a Baudelaire un creyente, aunque fuera heterodoxo. Su función, decía, «no era practicar el cristianismo, sino algo más importante en su tiempo: afirmar su *necesidad*».[12]

Eliot no era el único que intentaba captar a Baudelaire para la causa de la fe cristiana. Durante décadas, los historiadores y publicistas católicos romanos franceses como Étienne Gilson y François Mauriac interpretaron las meditaciones de Baudelaire sobre la perdición —su perdición—, con sentimiento de culpa, como la prueba de que intentaba ser un cristiano que entraba por la puerta de atrás. Pero esta campaña informal que pretendía apropiarse de Baudelaire para la causa de Jesús estaba abocada al fracaso desde el principio, porque *Las flores del mal* y demás textos del autor no soportan lecturas tan piadosas. Aun así, esta cruzada, lanzada y abandonada en reiteradas ocasiones, atestigua indirectamente la importancia singu-

lar de Baudelaire para el canon moderno. Se convirtió en un escritor al que todos querían tener en su bando.

2

A pesar de su intensa vida social, Baudelaire fue uno de los espíritus más solitarios de la modernidad. Se aprecia cierto elemento romántico en el artista solitario de vanguardia: el poeta en íntima comunión con la musa, paseando por senderos ignotos; el compositor en un rústico retiro, abriéndose a melodías y armonías inauditas para los compositores menores; el novelista que corrige pruebas en un café abarrotado, sin reparar en la animosa clientela que llena el local de humo y cháchara. Cuanto más amplia y bulliciosa es la multitud que clama a su alrededor, más se abstrae el creador solitario en su segregación productiva.

Este retrato del inspirado creador de sublimes productos culturales, captado en el mismo instante en que trabaja, sugiere que la verdadera originalidad nunca es colectiva. He aquí un rasgo absolutamente moderno, pues el individuo creativo (sólo fugazmente atisbado en el Renacimiento) apenas gozó de consideración hasta la época de la Ilustración. Hasta entonces casi todo el mundo sabía que los antiguos, la Iglesia o la Biblia lo habían pensado y dicho todo, dejando espacio tan sólo para algún desarrollo inteligente. En el siglo XVIII, los escritores y pensadores todavía alababan, con Alexander Pope, lo que a menudo se pensaba pero nunca se expresó tan bien. Para filósofos como Voltaire y su clan, Cicerón era todavía la autoridad incuestionable en materia de ética y arte de gobernar. En fuerte contraste, la reivindicación del primer y único puesto en cada ámbito se convirtió en un rasgo central de la competitiva empresa moderna, que invocaba la figura del espíritu inventivo, aquel que ni quiere ni necesita antepasados o compañía alguna, salvo, por supuesto, la de su musa. En este resumen idealizado, el artista de vanguardia constituye un club con un único miembro.

La caracterización de la originalidad como una idea romántica evoca a individualistas como Stendhal y Benjamin Constant, por no hablar de Byron y Beethoven. Pero sus orígenes más profundos se remontan a la Ilustración. Pienso en la jactancia de Montesquieu cuando afirma que su obra carece de padres, o en el rechazo de los enciclopedistas de cualquier autoridad que no fuera la razón o la experiencia, o en la definición de Kant de la Ilustración como condición en la que

el verdadero adulto se ha liberado de toda dependencia inmadura. Con su ideal de autonomía, estos audaces intelectos trasladaron del pasado al futuro el foco de atención del ser humano. Su imaginación, ya fuera artística o científica, insinuaba los mayores triunfos edípicos, que convierten la guía paterna en algo superfluo, o bien, más drásticamente, tras haber aniquilado al padre, en energía creativa liberada por el parricidio. No todos los modernos renegaban tanto del padre. Como veremos, muchos trataron los logros del pasado con respeto, aunque desde la certeza de haber alcanzado un estadio superior.

No obstante —siempre hay un «no obstante» para el historiador de la cultura—, como todas las generalizaciones, esta figura austera y quijotesca, el creador de lo nuevo, de lo jamás entrevisto por su pasado o por su mundo, es a menudo una idealización simplista. Algunos modernos, como el gran antiartista Marcel Duchamp, desencantado por la incapacidad de sus contemporáneos de adoptar su inexorable iconoclastia, no toleraban la acción ni la ideología colectivas. Aun así, muchos modernos —como el pionero de la pintura abstracta, Vasili Kandinsky, ejemplar sorprendente— fundaron o abrazaron camarillas artísticas constituidas por marginados de ideas afines, artistas que se rebelaban, inventaban y sufrían juntos. Sin duda hubo algunos disidentes, como Paul Gauguin, que acabó viviendo en un mundo remoto de inspiraciones indígenas en los mares del Sur, o Emil Nolde, quien, atento a sus más recónditas introspecciones, enclaustrado en un pueblo marinero del norte de Alemania, desarrolló su actividad pictórica al margen de los mediocres contemporáneos y, por ende, de otros artistas innovadores. Pero estos ilustres exiliados, los inadaptados más recalcitrantes, eran la excepción, no la regla. La mayoría de los rebeldes artísticos de los siglos XIX y comienzos del XX buscaba la seguridad emocional en las confederaciones que denominamos vanguardias.

Los inadaptados creadores de la modernidad percibieron réditos psicológicos del hecho de *ser* inadaptados, pero casi todos pagaron un precio elevado por su prestigio. Podían vanagloriarse de su mala reputación; tal era el caso de los círculos bohemios de finales del siglo XIX en Múnich o París, de los manifestantes dadaístas contra la Primera Guerra Mundial, o de los autoproclamados surrealistas, como Salvador Dalí. Apreciaban que los tildasen de inmorales, amantes de lo feo o incluso locos, pues veían en tales comentarios una prueba de la repercusión de su obra. De uno de ellos, Oscar Wilde,

nos ocuparemos más adelante en este mismo capítulo. Sin embargo, el rechazo de un consenso artístico y popular entre los artistas, la verdadera originalidad individual, los exponía a arriesgarse por una senda solitaria. La fallida colaboración que intentó entablar Vincent van Gogh con Paul Gauguin en Arles a finales de 1888 era un síntoma de su afán desesperado de romper el aislamiento. Al igual que otros modernistas, quería estar solo en sociedad. Las vanguardias que llenaron el escenario cultural del siglo XIX se fundaron, principalmente, para hacer posible el individualismo colectivo.

La búsqueda de aprobación y estímulo en el trato social se vio favorecida por los odios comunes y los mutuos afectos. Pocos grupos modernos fueron más estables que los que se constituyeron en torno a un único enemigo: la Academia, los censores, los críticos, la burguesía. En la historia de la modernidad, tales alianzas de afecto y conveniencia eran agentes poderosos para el avance de la buena causa. En los prolongados debates que se entablaron a finales del siglo XIX en las principales publicaciones periódicas sobre los méritos de los artistas tradicionales en comparación con los innovadores, las vanguardias se erigían en portavoces de lo nuevo.

Hay algo singularmente acertado en el término *vanguardia*, que se atribuyeron u otorgaron los artistas, escritores y filósofos más alborotadores antes de mediados del siglo XIX. En una época de cambios radicales, las vanguardias artísticas se vanagloriaban de apuntar su cultura en la dirección adecuada. De hecho, esta metáfora, que evoca brigadas de pintores subversivos o poetas en acción marcial, era apropiada porque provenía de la jerga militar. Recordaba a la enérgica vanguardia de un ejército que se encamina hacia el frente, entre clangores de trompeta y banderas que ondean. Las vanguardias culturales eran ante todo belicosas, proclamaban rotundamente los méritos de su causa, los peligros de su arriesgada posición, así como las funestas deficiencias de las figuras consagradas que se atrevían a enfrentarse a ellos, y se vendían mejor. En una época en que crecía paulatinamente la próspera clase media, cuando la verdadera naturaleza del mecenazgo era, cada vez más, competencia de la burguesía, los artistas podían desplegar más que nunca sus alas políticas y culturales. En suma, ésta es la época en que debemos buscar los orígenes de la modernidad.

Así pues, es significativo que ya en 1821 Shelley hubiera imaginado a los poetas como los legisladores no reconocidos del mundo; y tal vez lo es más el hecho de que dieciocho años después, un autor mediocre como Edward Bulwer-Lytton, novelista y dramaturgo

inglés, prolífico, bien considerado en su época, fuese quien acuñase la frase, hoy trillada de tanta repetición, «La pluma es más poderosa que la espada». La idea estaba en el ambiente.

Comoquiera que se denominasen las vanguardias, no cabía duda de que estaban en guerra con los estilos «oficiales» de pensamiento y práctica dominantes en la época. A eso se refería el dramaturgo alemán y escritor de relatos poco convencional Heinrich von Kleist a comienzos del siglo XIX cuando denominó «teatro extremo» a sus dramas exaltados. En las mismas décadas, las ideas aceptadas estaban sometidas a una presión similar por parte de las minorías impacientes y militantes, entre las que se incluían, como observó Honoré de Balzac en 1846, ideólogos tan disímiles como «comunistas, humanitarios y filántropos». Era una postura activista. En 1890, el escritor francés Pierre Loti, en un fragmento representativo, encomiaba su «fe de vanguardia, bastante alejada de la resignación de mis antepasados». La aquiescencia servil —pasividad, complacencia, deferencia a la autoridad— debía ser denunciada en el vocabulario de las vanguardias.

Sin embargo, aunque el término «vanguardia» parece idóneo en su sentido figurado, en algún aspecto se apartaba de su uso original. Los líderes de un ejército, bajo el acicate del fuego hostil, avanzaban hacia el enemigo por delante de sus tropas, mientras que los pintores y otros artistas experimentales volvían las armas contra su propia retaguardia. El enemigo, en gran medida, estaba dentro. Lo que William Morris, al igual que otros sediciosos progresistas, denunciaba como «filisteísmo de la sociedad moderna» requería una intensa crítica de la cultura en la que los modernos estaban obligados a vivir. En torno a 1900, tras varias décadas de intensa preparación, después de la ampliación del derecho de sufragio en muchos países —aunque todavía no se hacía extensivo a las mujeres—, los modernos de pleno derecho continuarían su guerra civil con determinación aún mayor. El cacareado eslogan de Ezra Pound, «Make it New!», estaba implícito en los programas de todos los rebeldes, que, cualesquiera que fuesen sus propuestas concretas, abogaban por la liberación de los lastres del pasado. En el presente había muchas cosas lamentables (sobre todo en el gusto decoroso) que merecían ser erradicadas. Pero el remedio, creían los modernos, estaba al alcance de la mano en sus opiniones revolucionarias.

3

Baudelaire fue también pionero en la acuñación del principio vanguardista de la contemporaneidad necesaria. Lo dijo desde muy pronto: «*Il faut être de son temps*». Tanto en sus textos como en su conducta, Baudelaire encarnaba la convicción de que el artista creativo no debe anclarse a la Antigüedad clásica, el medievalismo caballeresco o los idilios bucólicos, sino apreciar lo que denomina el «heroísmo de la vida moderna»: la metrópoli abarrotada, las formas modernas de diversión, hasta el uniforme sin pretensiones del burgués de la época, la levita negra.

Un gran moderno francés, Édouard Manet, que mantenía una relación cordial con Baudelaire y era desmesuradamente admirado —aunque con razón— por los pintores progresistas, dijo exactamente lo mismo: «Lo cierto es que nuestro único deber es tomar de nuestra época lo que nos ofrece, sin dejar de admirar al mismo tiempo lo que se ha hecho en épocas anteriores». En sus obras representaba al burgués campando a sus anchas en el bosque de Boulogne, o vestido con sus mejores galas en la ópera. Y en sus retratos pintaba a novelistas y poetas contemporáneos afines o vinculados al movimiento moderno, como Émile Zola y Stéphane Mallarmé, de tal manera que ponía de relieve la modernidad de su propia obra. No es exagerado interpretar sus cuadros como el programa de Baudelaire plasmado en el lienzo.

Lo mismo cabe decir del ensalzado y polémico *Olympia* de Manet, el desnudo que pintó en 1863 y expuso en el Salón dos años después. Los historiadores más dados a esta clase de precisiones burocráticas han calificado este lienzo como el primer cuadro moderno, y, aunque resulte improductivo tal afán de clasificación —hay otros candidatos al título, incluido el propio *Almuerzo en la hierba* (1863) de Manet—, es comprensible. La pintura transgredía las normas éticas y estéticas contemporáneas del modo más agresivo. Manet no había idealizado a su modelo ni había recurrido a la aceptada distancia respetuosa entre artista y modelo, al menos mientras ésta posaba. No le otorgó un nombre tomado de la historia romana, la mitología griega o los fenómenos naturales, elementos que habrían atenuado, cual hoja de higuera, su ostentosa desnudez. Y, para mayor desconcierto de los espectadores, evocaba a la vez el pasado y el presente: el cuerpo seductor de la joven, cómodamente tendida sobre almohadas níveas para deleite del espectador, segura y sin vergüenza, es a la vez una interpretación libre de la *Venus de Urbino* de Tiziano y el retrato de una joven parisina.

Aun así, *Olympia* tuvo una acogida ambigua entre los críticos, tan impregnados de moralización, tan ofendidos por la desnudez enérgica de la modelo que Zola, joven periodista radical por aquella época, defendió la vergonzosa entrada de este cuadro en el Salón con un descargo de responsabilidad. Le dio una lectura puramente formal, arguyendo que el supuesto tema de *Olympia* era irrelevante: el cuadro era una armonía bien compuesta de manchas de colores. Un artista magistral podía armonizar con su tiempo sin caer necesariamente en la obscenidad o la blasfemia. No era un argumento convincente, pero Manet expresó su gratitud y cordialidad insertando una pequeña reproducción de *Olympia* en su retrato de Zola. Hallamos aquí nuevos indicios de que los artistas y escritores avanzados creían que *il faut être de son temps.*

4

En las primeras décadas, desde mediados de siglo en adelante (por volver a la principal ocupación de Baudelaire), los poetas vanguardistas encarnaban, con extraordinario vigor, el principio de esta necesidad de modernidad. Sus versos, y el creciente cultivo de ese género intermedio, el poema en prosa, buscaban la intensidad del sentimiento, la audacia temática y la originalidad expresiva, todo ello unido a un esfuerzo característico de penetración psicológica. El compromiso con su propio tiempo desafiaba a los poetas a inspeccionar tan de cerca el interior como el exterior, animados por una honestidad a veces dolorosa. En mayo de 1871, a los diecisiete años, Arthur Rimbaud, precoz y disoluto, lo expresó claramente en una famosa carta a un amigo, Paul Demeny: «El primer estudio del hombre que quiere ser poeta es el conocimiento completo de sí mismo». El profeta se hace, no nace, y debe prepararse para su vocación «por medio de un *trastorno* prolongado, inmenso y racional *de todos los sentidos*. Todas las formas de amor, sufrimiento y locura las busca en su interior». Es una «tortura indescriptible en la que necesita toda su fe, toda su fuerza sobrehumana para convertirse en todos los hombres: el gran paciente, el gran criminal, el execrable y el Erudito supremo».[13] Escribir poesía digna de supervivencia requiere un trabajo extenuante, agotador. ¿Quién discreparía de esta opinión, salvo un filisteo?

Los poetas, descontentos con la monotonía del heroísmo inauténtico de la poesía contemporánea, se adhirieron a las fuerzas de la

disensión no sólo en Francia. La modernidad fue, casi desde el principio, un fenómeno cosmopolita. No era un incendio arrasador que se propagaba desde un único punto identificable; en gran parte dependía de los artistas individuales o los prejuicios culturales y la intensidad de las inhibiciones censoras de los gobiernos. Ibsen era un dramaturgo aceptable en Alemania antes de conquistar el territorio británico. El joven Eliot consideraba que los poetas simbolistas franceses eran modelos mucho más estimulantes que cualquier versificador en lengua inglesa. Stravinsky fue aplaudido en Francia durante décadas antes de que sus compatriotas rusos oyesen sus espléndidos ballets. Una y otra vez, París era el lugar creativo del que surgía la infección; pero no tanto como creían los franceses, sobre todo los parisinos.

Durante toda la historia de la modernidad, hubo importantes encuentros internacionales de modernos, encuentros a los que nos referiremos en estas páginas. En 1881, durante su gira de conferencias por Estados Unidos, Oscar Wilde visitó a Walt Whitman. Un inadaptado se entrevistó con otro. Charlaron sobre poesía. Cuando el anfitrión especuló sobre si él y sus amigos renunciarían a Tennyson y a otros versificadores destacados de la generación anterior, Wilde pensó que tal vez sí. Cierto, dijo, Tennyson era «de valor inestimable», pero reconoció que, lamentablemente, este símbolo nacional se había retirado de su tiempo. «Vive en un sueño de irrealidad. Nosotros, en cambio, nos movemos en el seno del presente.»[14] Esta declaración es esencialmente moderna.

El anfitrión de Wilde no tenía motivos para discrepar de su invitado británico. El poeta, según escribió Whitman en el prólogo a *Hojas de hierba*, «es un profeta [...] es un individuo [...] está completo en sí mismo». Y es sumamente contemporáneo, pues rezuma «inmediatez temporal como vastas corrientes oceánicas». Consecuencia: asombrosas confesiones sin parangón felizmente expresadas. En su cautelosa reticencia, Whitman era una excepción entre los modernos contemporáneos, casi forzado a respetar una medida de discreción por la ley y las costumbres. Así pues, a diferencia de Paul Verlaine, que no desterró de su verso sus gustos sexuales, Whitman casi desafiaba a su público a leer entre líneas mientras simulaba una robusta heterosexualidad. Se habla mucho en *Hojas de hierba* del amor varonil, amistoso, pero no aparece nada comparable al «Soneto del culo», producción conjunta de Paul Verlaine y Rimbaud, que entre 1871 y 1873 hicieron juntos algo más que componer sonetos. Y Algernon Charles Swinburne, el representante de

la poesía moderna francesa en Gran Bretaña, comunicó al mundo, aunque de forma un tanto velada, que el dolor que había aprendido a amar en el internado escolar era su mayor placer.

Un elemento sorprendente de gran parte de esta literatura subversiva es que los autores viertan su pasión poética en recipientes tradicionales, cual vino joven embriagador en botellas mohosas. Hasta Rimbaud, con todo lo lúdico e ingenioso que era, escribió algunos sonetos de metro estricto. Pero fue también Rimbaud quien defendió la causa de la innovación formal: «Pidamos al poeta lo nuevo, ideas y formas». En estas nuevas formas se incluían experimentos tipográficos, imágenes obscenas, metros nunca ensayados, metáforas complejas, formulaciones difíciles y excéntricas.

Ningún poeta de los modernos del siglo XIX era más excéntrico y más difícil, intencionadamente, que Stéphane Mallarmé, quien pretendía, según su formulación, «dar un sentido más puro a las palabras de la tribu». Como de costumbre, Wilde, regodeándose en su conocimiento de aquel maestro, elogiaba su talento para ser incomprensible, al menos en francés, aunque llegó a ser comprensible, añadía Wilde con su típica sorna, en la traducción inglesa. Para Mallarmé, la última etapa del siglo XIX fue un tiempo de crisis para la literatura, pero también una época de «novedosa libertad». Por primera vez «en la historia literaria de nuestra nación, en este empeño por desvincular la esencia última, el alma, de cuanto existe y puede ser realizado por la conciencia, en esta sumisa obediencia a todo símbolo, a través del cual se puede vislumbrar el alma de las cosas, la literatura, doblegada por tantas cargas, puede al fin alcanzar la libertad, su auténtico discurso». Este programa simbolista, pese a su moderación, expresaba grandes esperanzas. Tras el final de la guerra franco-prusiana en 1871, con la derrota decisiva de Francia, se instauró la paz en el mundo occidental, con perspectivas de que fuera duradera. Con el desarrollo de un comercio internacional en las décadas siguientes, cada vez más sectores, y más influyentes, del mundo de los negocios, la banca, la industria, e incluso el ejército, preferían la paz a la guerra no sólo por motivos económicos sino también culturales.

Todas las palabras clave modernistas, cada una de las cuales representaba un acto de agresión contra la clase académica, aparecen en el texto de Mallarmé, explícitas o implícitas: «alma», «símbolo», sobre todo «conciencia» y «libertad». Y asignan a todos los modernos, incluidos naturalmente los poetas, su misión cultural: abrirse paso entre las máscaras de celebración y duelo superficial para al-

canzar la profunda esencia de la vida en su propia alma, y emprender esa búsqueda cuanto antes, como artistas recién liberados.

El arte por el arte

1

En 1867, año de la muerte de Baudelaire —la reina Victoria llevaba treinta años en el trono y el término «victoriano» empezaba a ser objeto de algunas burlas—, dramaturgos, arquitectos, compositores, poetas, novelistas y otros creadores de alta cultura que anhelaban respetabilidad social habían adquirido aquello por lo que sus antepasados tanto habían luchado. Había todavía zonas, especialmente en Europa central y oriental, donde los artistas todavía no se habían liberado plenamente del estatus servil. Pero en Europa occidental y Estados Unidos podían entablar amistad, y casarse, con la clase media alta o la alta burguesía, y reivindicar la autonomía y dignidad de su vocación.

Su causa prosperó con el espectáculo de aristócratas como lord Byron o el vizconde de Chateaubriand, que no se sentía humillado por escribir novelas y cobrar por ellas. Incluso algunos Estados alemanes se sumaron tímidamente a esta revolución del estatus: Goethe y Schiller ascendieron a la nobleza. Que Goethe fuese también funcionario público del ducado de Weimar, y Schiller profesor de Filosofía de la historia en la Universidad de Jena, no menoscabó la transfiguración social de estos autores. Pero aquellas sobrias ocupaciones no fueron el principal motivo de ascenso, que en gran medida se debió a la fama literaria.

El espacio que necesitaban quienes aspiraban a ser reconocidos como artistas de vanguardia era algo más que mera celebridad. Lo que anhelaban era una ideología, una sólida validación de su elevado estatus moderno. En 1835, tras los prometedores años iniciales de la Monarquía de Julio francesa, la atrevida *Mademoiselle de Maupin* de Théophile Gautier, esta declaración de independencia a través de la literatura, fue un manifiesto impresionante. Gautier, de veintitrés años a la sazón, prologó la novela con un largo manifiesto exaltado donde reivindicaba lo que daría en llamarse, lacónicamente, «el arte por el arte». A la luz de la trascendencia histórica de este lema y su influencia en el desarrollo de la modernidad, debería denominarse «el arte por los artistas», pues ante todo era una defensa exacerbada del creador de objetos bellos, así como una valoración de los obje-

tos en sí. Rebatía la clásica división entre el arte (sumamente admirado) y el artista (socialmente desdeñado).

El arte, según esta doctrina moderna, no está al servicio de nadie salvo de sí mismo: no se supedita al dinero, ni a Dios, ni a la patria, ni a la autoglorificación burguesa ni, por supuesto, al progreso moral. Cuenta con técnicas y criterios propios, ideales y gratificaciones definidos por sí mismo. «No sé quién dijo, ni dónde —señaló Gautier—, que la literatura y las artes influyen en la moralidad. Quienquiera que fuese, era sin duda un gran cretino.» Lo único que producen las artes es belleza, y «nada bello es indispensable para la vida». Los encantos de las mujeres, la atracción por la música y la pintura, son valiosos en la medida en que son inútiles. «Nada es verdaderamente bello salvo lo que nunca puede valer para nada. Todo lo útil es feo, porque es la expresión de alguna necesidad, y las necesidades humanas son innobles y repulsivas, como la pobre y débil naturaleza del hombre. El lugar más útil del hogar es la letrina.»[15] No podía expresarlo con mayor claridad.

El arte por el arte era una propuesta demasiado categórica para que la apoyasen sin reservas muchos escritores y pintores avanzados. Y sin embargo —y por ello la doctrina tuvo mayor repercusión de lo que deja traslucir su limitada popularidad explícita—, los artistas antiburgueses, antiacadémicos, con mucho gusto explotaban sus implicaciones sin suscribir plenamente sus principios. Los pesimistas culturales, desde Platón, creían que la música o la poesía inadecuadas tenían efectos perniciosos en la moralidad; en el extremo opuesto, a los creyentes en la bondad innata de la naturaleza humana les costaba perder la esperanza en que la música o la poesía adecuadas lograsen purificar la conducta. Muchos herejes modernos mantuvieron parte de la antigua fe en la misión moral de la pintura, el teatro, la novela, cualquiera que fuese el bando en que se situase el artista: por cada Joyce o Schoenberg, que creaban por criterio propio, sin estar mediatizados, había un Strindberg o un Eliot, que trabajaban bajo la presión de poderosas convicciones sociales y religiosas. El arte por el arte era una declaración radical en defensa de las obras artísticas del siglo XIX, así como una reivindicación de la soberanía de sus creadores: el artista no es responsable ante nadie salvo ante sí mismo, o quizá también ante otros artistas.

Los azorados conservadores vilipendiaban este autobombo altanero como síntoma característico de la arrogancia moderna.* Sin

* En 1895, en una revista alemana eminentemente respetable con marcadas inclinaciones conservadoras, un autor anónimo deploró «las afirmaciones de la es-

embargo, a esto se refería el esteta más influyente de Inglaterra, el profesor de Oxford Walter Pater, de finales del siglo XIX, una de las autoridades más citadas por Oscar Wilde, cuando enunció su famosa máxima: «Todo el arte aspira constantemente a la condición de música»;[16] o, dicho sin rodeos, la finalidad del arte es el arte. Esto mismo pretendía decir también el joven Swinburne, todavía indómito devoto de la poesía francesa disidente, cuando defendió su primer poemario, subestimado por muchos como inmoral, recalcando que había escrito sus *Poemas y baladas* como «arte adulto», con una pureza propia. «Todas las cosas son buenas desde esta perspectiva.» Que sus versos fueran «leídos por su madre a una niña»[17] era absolutamente irrelevante. En suma, el culto al arte no tardó mucho en transformarse en culto al artista. Éste es el culto —el culto a uno mismo— que James McNeill Whistler, el portavoz más mordaz y talentoso del movimiento estético, representó en toda su plenitud.

Se puede rastrear este proceso en los manifiestos modernos. Un ejemplo de lo más elocuente son las declaraciones de los sedicentes pintores belgas que, a finales de 1871, tras cinco años de estrecha colaboración, publicaron la revista *L'Art Libre*, junto con una «Profesión de Fe». Comunicaban al mundo que eran la vanguardia cultural de su país y representaban el «arte nuevo», con «absoluta libertad de tendencias y orientaciones, su carácter de modernidad». Con confianza en el liberalismo cultural relativo de su país, se preparaban para alcanzar la victoria del «Arte Moderno», luchando contra las «coaliciones reaccionarias» que intentaban detenerlos, marginarlos o entorpecer su actividad. «Queremos el Arte libre. Por eso luchamos hasta la muerte contra quienes quieren esclavizarlo.» En su segundo número, *L'Art Libre* reproducía esta atrevida declaración de guerra junto con un programa solemne: «Hoy, los artistas, como siempre ha ocurrido, se dividen en dos grupos; los conservadores acérrimos y los que piensan que el Arte sólo sobrevive si se transforma. El primero condena al segundo en nombre del culto exclusivo a la tradición». No se puede expresar con mayor perspicuidad la identificación de los artistas modernos con la causa sagrada del Arte.

En esta época, la patética caricatura del artista en su amarga lucha contra la pobreza y el abandono, aunque en la realidad se des-

---

cuela moderna», que elevaban «al artista creativo por encima del ámbito de la crítica del arte teórica. El artista va por delante de forma creativa y nos muestra lo nuevo; aunque el público no lo entienda, aunque lo que haya creado no encaje en los clichés estéticos de los críticos, es preciso seguirle».[18]

vanecía, seguía siendo un protagonista común de la ficción. En la imaginación literaria de mediados de siglo, el artista era el marginado por antonomasia, la víctima de un presente filisteo y el profeta de un futuro menos regido por las leyes del comercio. *La obra maestra desconocida* de Balzac, modelo del género, cuyo protagonista es un artista condenado a no concluir nunca su obra maestra, data de 1831. Uno de sus vástagos más conocidos, *Manette Salomon,* de 1867, fue la aportación de los hermanos Goncourt a esta literatura. Los dos hermanos, Edmond y Jules, íntimos colaboradores hasta la muerte de Jules en 1870, eran cronistas habituales (aunque parciales) del París de la alta sociedad, además de escribir novelas realistas. *Manette Salomon* sigue el destino de los artistas, dos de los cuales buscan sólo la verdad de lo moderno. Pero los dos fracasan inevitablemente: la sociedad es demasiado fuerte y vulgar para que los artistas cumplan sus ideales. Uno se ve obstaculizado por su incapacidad de mantener el necesario ascetismo casi religioso, es decir, la religión del arte; el otro es víctima del encaprichamiento con una irresistible modelo comehombres, más leal a su familia ambiciosa y posesiva que al Arte y a los artistas.

Al caracterizar a la modelo como judía, los Goncourt introducían un peligro supuestamente nuevo para la auténtica modernidad, algo que los antisemitas del siglo XIX exploraron sin dificultad. El papel de los judíos en el movimiento moderno merece un estudio más pormenorizado. Es un factor esencial en las décadas críticas decisivas de la modernidad: el ascenso de los judíos a la plena ciudadanía, el acceso a la prosperidad económica y a nuevas oportunidades sociales, aunque a menudo entrecortadas, erigieron a los judíos, como a otros burgueses de la época, en importantes beneficiarios e impulsores de la modernidad. Su fuerza, aunque distaba mucho de ser abrumadora, era apreciable en los intermediarios de la cultura: marchantes de arte, editores, críticos, periodistas, investigadores, productores de teatro y exposiciones, y otros promotores indispensables de la cultura vanguardista. Sin embargo, aunque se ha hablado mucho sobre la entrega extraordinaria de los judíos a la empresa moderna, no se constata la existencia de un gusto moderno judío. Los judíos adquirieron cuadros expuestos en el Salón, así como Picassos, pero eran renuentes a las composiciones de Schoenberg y contrataban más arquitectos tradicionales que alumnos leales de la Bauhaus.

Las generalizaciones de los Goncourt sobre su adversario principal, la burguesía, no son más fiables que sus calumnias sobre los

judíos. En todos los países (como hemos visto) se afianzaron los estratos medios de la sociedad que, por lo general, adquirieron un estatus social y jurídico inimaginable un siglo antes. Pero los Goncourt simplificaban la historia cultural. Todos los burgueses son iguales. Por tanto, el verdadero artista moderno descubre que «las tradiciones, los antiguos, son las piedras del pasado que nos lastran el estómago». Consciente de ello, el artista moderno debe liberarse de estos lastres cultivando la animosidad hacia una clase que no sabe distinguir una producción ingeniosa, pero insustancial, de una verdadera obra de arte. De este modo, *Manette Salomon* intenta acreditar que la sociedad burguesa de la época invariablemente subvierte lo auténtico con lo ampuloso. No obstante, esta obra es una novela mediocre y tendenciosa, más que un análisis fiable. En la época había críticos sociales que merecían también ser objeto de crítica.

El semillero del arte por el arte se sembró décadas antes del surgimiento de la modernidad, con la idealización de monumentos selectos del mundo de la literatura, la pintura y la música. Aunque la veneración de la vida de los artistas no era en absoluto novedosa —basta pensar en las biografías de Vasari de los pintores renacentistas, sin ir más lejos—, recibió formas de culto extremo durante las décadas románticas, al menos en lo que respecta a figuras de la talla de Goethe y Beethoven. Estos dos hombres, en marcado contraste con los artistas contemporáneos menores, simples mortales, fueron canonizados como santos laicos cuyas pertenencias eran reliquias para los adoradores. Este vocabulario religioso es significativo.

Beethoven dejó que la posteridad se ocupase de su imagen. En cambio, Goethe, no: si llegó a ser una figura legendaria, fue en gran medida gracias a que cultivó su propio mito. Fue un hombre distinguido y longevo, que murió a la avanzada edad de ochenta y dos años, en 1832. Durante su larga vida, mantuvo una prolífica e instructiva correspondencia, se explicaba en detalle en sus escritos autobiográficos, permitía —de hecho invitaba— a los lectores a inferir datos biográficos de su voluminosa obra poética y prosística, y recibía con mucho gusto visitas que dejaban constancia puntual de sus sabias declaraciones. El adepto más fiel, Karl Eckermann, el Boswell de Goethe, publicó sus conversaciones con el Maestro en dos volúmenes separados, en 1836 y en 1847, que curiosamente fueron libros muy vendidos.

Esta actitud devota, aunque tuvo sus detractores, sobrevivió más allá del siglo XIX y generó una serie de tópicos. Conoció algu-

nos momentos indignos, como la impertinente curiosidad con que se rendía culto a ídolos deslumbrantes como Niccolò Paganini, veneración que no era sino una forma elevada de cotilleo. Pero el tono de voz espiritual que se consideraba adecuado para los genios literarios y musicales era más serio y trascendental. Un músico tan inteligente y profesional como Robert Schumann no dudó en ensalzar a Beethoven como «sumo sacerdote» que oficiaba «en el altar mayor del arte».[19] Sólo fue más lejos Richard Wagner en su ensayo «Peregrinaje a Beethoven», donde afirmaba que la música de Beethoven era una garantía de que «mi redentor vive», y explícitamente identificaba al redentor vivo con Beethoven. En las primeras fases de la santificación de los artistas, con una simplicidad distorsionada, casi infantil, esta actitud sembró las bases de la confianza moderna en uno mismo, que inauguraría el camino del éxito. Sólo se transformó el lenguaje de la admiración, que se hizo más sutil y perdió las connotaciones religiosas. Era sencillamente irresistible.

En 1855, Eduard Hanslick, cuando se preparaba para ser el «zar» de la crítica musical en Viena, un hombre que se enorgullecía de su independencia y libertad respecto del sentimentalismo, viajó a Weimar para visitar las casas de Goethe y Schiller. Esta última era «accesible por lo general» y «miles de personas habían acudido allí en una experiencia edificante como en una iglesia». En la mansión de Goethe sólo estaban abiertas al público las habitaciones que albergaban las colecciones de Goethe, sus bustos de escayola y minerales. Aunque ofendido por este «insultante contraste aristocrático», Hanslick aprobó el cuidado con que se habían conservado las «preciosas reliquias» del Maestro.

2

El culto al arte se convirtió en culto al artista gracias a ese vocabulario espiritual —«sumo sacerdote» e incluso «redentor»— que se hizo tan común entre los artistas decimonónicos y sus admiradores. En este tiempo cada vez más poscristiano, la devoción incondicional a las cosas excelsas no había perdido todavía todo su lustre. A finales del siglo XVIII, William Blake declaró que «el cristianismo es arte» y lo contrapuso al culto al dinero. Medio siglo más tarde, Arthur Schopenhauer confirió respetabilidad intelectual a ese lenguaje, y en la década de 1890, el poeta y dramaturgo popular alemán Richard Dehmel, por citar un único ejemplo, hablaba en nombre de una

tribu de nuevos creyentes cuando comunicó sin rodeos a un amigo: «Mi arte es mi religión». En aquellos años el crítico francés Camille Mauclair escribió un libro titulado *La religión de la música*. Y en 1906, Shaw, en *El dilema del doctor*, presenta al artista amoral Louis Dubedat pronunciando su credo blasfemo en su lecho de muerte: «Creo en Miguel Ángel, Velázquez y Rembrandt; en el poder del diseño, el misterio del color, la redención de todas las cosas por la Belleza eterna, y en el mensaje del Arte que ha bendecido estas cosas. Amén. Amén».[20] Shaw tomó la precaución de poner en mayúscula «Belleza» y «Arte», como había hecho Flaubert medio siglo antes. Sin duda el Arte se había convertido, al menos para algunos, en una nueva religión, sustituto de la fe cristiana en decadencia.

Sin embargo, la religión del arte no tuvo mucho éxito; su retórica era demasiado vacía y forzada. Aun así, atrajo adeptos hasta después de la Primera Guerra Mundial. En 1920, la prestigiosa crítica de arte italiana y comentarista cultural, Margherita Sarfatti, que durante años fue amante de Mussolini, volvió la espalda a la vieja fantasía romántica. «La vida imita el arte —escribió en el diario fascista *Il Popolo d'Italia*—; los artistas son los guías espirituales que determinan inadvertidamente las actitudes futuras del populacho.»[21] La fantasía de la omnipotencia del artista perduró mucho tiempo.

3

Los círculos avanzados que respaldaban el arte por el arte eran reducidos, pero entusiastas y elocuentes. A mediados del siglo XIX la frase se había convertido en el lema predilecto de los estetas, a menudo reconocibles por su vestimenta y opiniones. Algunos de sus representantes más notorios, principalmente Gautier, Swinburne, Huysmans, Whistler y, una vez más, Baudelaire y Wilde, casi de forma literal exhibían el esteticismo en la manga. Pero interpretar este culto moderno a la ostentación como rasgo definitorio de Wilde, probablemente el más excéntrico de todos, es trivializar su magnitud como icono cultural. Pese a su despreocupación, como veremos, acabó siendo mártir de la religión del arte, pues la gran figura de la modernidad cayó cuando se encaminaba a la cumbre.

Wilde no fundó escuela, ni podría haberlo hecho nunca; no podría haber existido un segundo Oscar Wilde. «La única escuela que vale la pena fundar —declaró en una ocasión— es la escuela sin discípulos.» Su originalidad se orientaba en una doble dirección: supe-

raba tanto a sus seguidores como a sus antepasados. Cuando trabajaba en el marco de una determinada tradición, como en el caso de las piezas teatrales, acababa emancipándose para crear una obra maestra, *La importancia de llamarse Ernesto*, que sólo podría haber escrito él. Cuando proclamaba y practicaba el arte por el arte, desarrollaba una versión de la doctrina que los creadores originarios habrían considerado exagerada; en su jerarquía de espíritus creativos, situaba al crítico en un estadio aún más alto que el artista. William Butler Yeats, que conoció a Wilde a finales de la década de 1880, lo caracterizó como «hombre de acción, que exageraba, por mor del efecto inmediato, todos los ardides aprendidos de sus maestros».[22] Este juicio es tal vez más severo de la cuenta, pero lo cierto es que Wilde, siempre militante, por estar al día llevó la persuasión vanguardista más allá de los sueños de Gautier o Baudelaire.

Oscar Wilde nació en Dublín en 1854, en el seno de una familia de clase media protestante bien relacionada. Su padre era un oculista eminente, su madre poeta voluble y tan ferviente patriota irlandesa como su marido. Destacó en el Magdalen College, Oxford, donde se distinguió por dos raros méritos, sus dotes de conversador en los espacios comunes y la exquisita porcelana de sus habitaciones. Por aquel entonces ya era un esteta, y nunca cambió. Hasta su ideología política, un socialismo anarquista idiosincrásico, era fruto de su esteticismo: la abolición de la propiedad privada y la familia darían lugar, en su opinión, a un «individualismo verdadero, bello, sano». Fascinaba (aunque a veces también desconcertaba) al atento público de Gran Bretaña y Estados Unidos con conferencias bien estructuradas sobre las artes decorativas y prácticos consejos domésticos. Su misión en la vida, declaraba, era propugnar el amor a la belleza en el mundo. La modernidad no tuvo defensor más ameno que Oscar Wilde en su labor propagandística.

No fue menor su prosperidad en la vida privada. En 1882 adquirió (según confirman todas las fuentes) una esposa bella, inteligente, culta y devota. Wilde animaba las fiestas con sus rápidos juegos de palabras y máximas memorables. En los años siguientes se granjeó cierto prestigio como crítico controvertido con astutas y convincentes reseñas de libros y varios ensayos combativos sobre crítica literaria. Aunque algunos lectores suspicaces de *El retrato de Dorian Gray* (1891) hallaron en él inquietantes síntomas de perversidad, se tomaron en serio este oscuro y polémico relato. Y aun des-

pués de sus catastróficas comparecencias ante los tribunales en 1895, como acusado y acusador, una derrota aplastante a la que me referiré más adelante, incluso después de su reclusión en la cárcel de Su Majestad como preso número C. 3. 3., conservaba algunos —muy pocos— amigos comprensivos. Murió en París en 1900, y fue un esteta de humor mordaz hasta el último día de su vida. A una de sus últimas visitas le dijo: «Mi papel pintado y yo libramos un duelo mortal. Uno u otro tendrá que marcharse».[23] Como era de esperar, el perdedor sería él, aunque también venció, de forma dolorosa, al transfigurar su preciado ideal estético en la vida por el arte.

La vida de Wilde fue una persistente escaramuza con el conformismo. Su admirado ingenio pone de manifiesto su absoluta sedición. Más que un mecanismo para captar o retener la atención del público con sus «paradojas espontáneas», como las caracterizó James Joyce con palabras de admiración, era su modo de demostrar que aquello que la mayor parte de sus contemporáneos consideraba profundo y verdadero era falso y superficial. El ingenio de Wilde es difícil de imitar pero fácil de analizar. Invertía sistemáticamente los tópicos o lugares comunes aceptados. Baste con un ejemplo, el epigrama más conocido de Wilde, transmitido por Ada Leverson, una de sus seguidoras más firmes durante los meses de juicios. A propósito del modo en que Dickens había tratado la desaparición de la pequeña Nell en *La tienda de antigüedades*, Wilde le dijo: «Hay que tener un corazón de piedra para leer la muerte de la pequeña Nell sin reírse»,[24] ridiculizando la perogrullada que habrían suscrito casi todos los lectores de Dickens, bastante propensos a las lágrimas, al tiempo que ofrecía una alternativa estética.*

* En un memorable pasaje de elogio a la imaginación, Wilde fundamenta su tesis en una secuencia de paradojas estrambóticas: «Muchos jóvenes empiezan la vida con un don natural para la exageración que, si se alimenta en entornos gratos y propicios, o a través de la imitación de los mejores modelos, puede dar lugar a algo realmente grande y maravilloso. Pero, por regla general, no llega a nada». Porque, continúa Wilde, «o cae en los descuidados hábitos de la exactitud, o frecuenta la sociedad de los mayores y bien informados. Ambas cosas son igualmente fatales para su imaginación, como sin duda lo serían para la imaginación de cualquiera, pues en poco tiempo desarrolla una facultad malsana de veracidad, empieza a verificar todas las afirmaciones hechas en su presencia, no duda en contradecir a la gente que es mucho más joven, y a menudo acaba escribiendo novelas que se parecen tanto a la vida que nadie puede creer en su probabilidad».[25]

Sin lugar a dudas, los epigramas de Wilde eran demasiado endebles o enérgicos para ejercer la crítica de forma eficaz. Pero su ocurrencia sobre la muerte de la pequeña Nell no es sólo divertida, sino que plantea en una sola frase interesantes cuestiones sobre la sociología y la historia del gusto, y sobre las relaciones de un escritor con ambas disciplinas. No es extraño que Shaw tildase a Wilde de «nietzscheano»; Nietzsche también podía ser deslumbrante en sus frases, y, al igual que Wilde, escéptico sobre la permanencia de los alegatos de veracidad. El filósofo y el dramaturgo, cada uno a su modo, compartían los obstáculos inherentes al ambiente moderno y, por tanto, como inmoralistas furibundos, se atrevían a vivir en circunstancias precarias.

Había ocasiones en que Wilde, más alerta a su medio antagónico que la mayor parte de sus coetáneos modernos, se mostraba consciente de los riesgos que asumía. En 1886, casi una década antes de los juicios, comparaba —como es bien sabido— la vida del artista con «un largo y agradable suicidio»,[26] y no se lamentaba de que así fuera. Hoy cabe interpretar estas palabras como clarividentes, con su mezcla tragicómica de sencillez y solemnidad. No obstante, al menos hasta la primavera de 1895, la vida de Wilde parecía afortunada, si no exactamente plácida, con una sucesión de triunfos como destacado periodista y dramaturgo audaz, apenas menoscabados por algún que otro contratiempo aislado. Desde 1881, en *Patience*, Gilbert y Sullivan lo explotaron como una figura célebre muy apta para la sátira, con dos protagonistas varones que lo encarnaban. Tal atención moderada sirvió para protegerlo durante un tiempo.

En esta época, los caricaturistas convirtieron a Wilde en objetivo inconfundible para miles de lectores de periódicos y revistas, tanto en Estados Unidos como en Gran Bretaña, con sus trajes excéntricos, sus corbatas extravagantes y la típica pose lánguida, sosteniendo una azucena o inclinándose hacia un girasol. Wilde dedicaba un tiempo valioso y atención exquisita al cuidado de su apariencia, su discurso, las instrucciones que daba a su barbero, la presentación de su imagen en privado y en público. «Convertirse en obra de arte —escribió en una ocasión— es el objeto de la vida»,[27] y sin duda creía que él cumplía dicho programa. Unas Navidades, cuando Wilde y su familia residían en una casita de Chelsea, invitaron a Yeats a cenar, y el invitado comentó posteriormente: «Recuerdo que pensé que la armonía perfecta de su vida en aquella casa, con su bella esposa y los dos niños pequeños, semejaba una composición artística

deliberada».[28] No es extraño que Wilde tuviera un extraordinario índice de ventas y resultase más útil que los escritores vanguardistas coetáneos con menos sentido del humor. Y, salvo al final, no opuso objeciones a la publicidad que lo mantenía en el candelero, el espacio natural de un dandi, una obra de «arte por el artista».

4

Sin embargo, durante los meses de juicio, llegó un momento en que la atención pública que había tenido se convirtió en una seria molestia para él. Los juicios de Wilde se han investigado exhaustivamente, pero su influencia en el desarrollo de la modernidad merece aún una exploración más minuciosa. Wilde era a todas luces —recordemos la impresión de Yeats de perfecta armonía doméstica— un hombre de familia feliz. Pero en 1886 se dejó seducir por un estudiante, Robert Ross, y desde entonces los temas homosexuales impregnaron la vida social de Wilde, así como sus viajes y, aunque de modo más sutil, también sus textos. Era como si, después de adoptar el peligroso dogma del arte por el arte, asumiese una segunda carga: el amor que no osaba pronunciar su nombre. En 1891, ya firmemente comprometido con lo que sus contemporáneos más conservadores denominaban conducta criminal, conoció a lord Alfred Douglas, que un año después iba a acuñar esta famosa definición del encaprichamiento con el mismo sexo.

El descubrimiento de Wilde, «Bosie», era dieciséis años menor que el escritor que se convirtió en su amante y víctima: un muchacho rubio, pálido, endeble, poeta menor, sumamente caprichoso y temperamental. Cuando quería, era encantador. Por desgracia para Wilde, sin embargo, la mayor parte del tiempo no se mostraba encantador, sino pendenciero y malicioso, absolutamente ensimismado, antojadizo e inescrupuloso para sablear a su célebre amante. Wilde, aunque a veces se veía obligado a quejarse por los crueles antojos de Bosie, estaba perdidamente enamorado; se llevaba a Douglas de viaje y pagaba siempre un precio muy elevado, tanto económico como emocional.

Aunque en aquellos años el amor que no osaba pronunciar su nombre se ocultaba en eufemismos como «amor griego» —el término técnico, «homosexualidad», se había acuñado en 1869—, fue un asunto muy controvertido durante todo el siglo. Las investigaciones científicas sobre sus orígenes y naturaleza, o los sofismas que

se enmascaraban como investigaciones científicas, eran un pasatiempo común. Hasta que llegó un fanático de la verdad como André Gide, la homosexualidad se practicaba de forma clandestina, y los creyentes religiosos explotaban esa conducta, o los rumores sobre ella, como látigo para fustigar a la vanguardia, como si hubiera algo afeminado en la nueva música, la nueva poesía, el nuevo teatro. Los Estados recién constituidos —Italia en 1870, Alemania en 1871— introdujeron nuevos códigos jurídicos mientras otros países revisaban los antiguos. Algunos Estados despenalizaron el trato homosexual entre adultos con consentimiento mutuo, mientras que otros, como Francia, que lo habían eliminado del código penal durante la Revolución, nunca volvieron la espalda a ese acto progresista. Pero esta liberalización de las leyes de antisodomía tuvo una importante excepción que concernía directamente a Oscar Wilde: Gran Bretaña. En 1885, la Enmienda Labouchère, incluida en la Ley de Enmienda del Derecho Penal de aquel mismo año, criminalizaba «actos de indecencia flagrante» entre hombres, que, en caso de ser condenados, podían cumplir penas de dos años de prisión con trabajos forzados. Henry Labouchère declaró posteriormente que había introducido esta enmienda después de leer un informe espantoso sobre prostitución masculina y señaló la ilógica disparidad de criterios con que las autoridades trataban estos actos en todo el país. De manera que Wilde iba a ser procesado por un gesto legal, perfectamente lógico, aunque inhumano. A punto estuvo de acabar con su vida.

Douglas sometió a su ilustre amante a toda clase de riñas despiadadas, pero Wilde no quiso mandar a freír espárragos a su «ángel de cabello dorado». De muy buen grado, dejó que Douglas lo introdujese en la vida disoluta. Ambos mantenían relaciones sexuales con otros hombres, generalmente con jóvenes que hacían el amor por dinero. Con cada nueva pareja el riesgo de chantaje se incrementaba, pero para Wilde era irresistible disfrutar de los muchachos apuestos que tenía a su alcance, ya fuera en Londres o en Argel. En febrero de 1895, el padre de Douglas, marqués de Queensberry, que no se llevaba bien con Bosie y se oponía tajantemente a la relación de su hijo con Wilde, dejó una nota garabateada en el club de Wilde: «Para Oscar Wilde, somdomita de pose». Wilde, al que no le hizo ninguna gracia la falta de ortografía, sin reparar en la válvula de escape que era la precisión «de pose» para el noble furibundo, cometió la imprudencia de acusarlo de difamación.

Inevitablemente perdió el juicio; la imagen de un padre preocupado por proteger a su hijo de la iniquidad, junto con las pruebas de que Wilde se había dado el gusto de acudir a citas indeseables, inclinó la balanza a favor de Queensberry. Y como constaban en acta los nombres de políticos eminentes citados en el juicio, las autoridades se vieron obligadas a procesar a Wilde. El primer juicio acabó con la disolución del jurado, pero en el segundo, a finales de mayo, sus iguales lo consideraron culpable y el juez lo condenó a la pena máxima, dos años de trabajos forzados.[29,*] De pronto, en el espacio de cuatro meses, Wilde dejó de ser el dramaturgo venerado de Londres para convertirse en criminal estigmatizado. Los dos éxitos que tenía en cartel desaparecieron de escena cuando Wilde ingresó en la cárcel. La religión del arte, como he señalado antes, tuvo sus mártires. Los modernos desdeñosos con la respetabilidad hipócrita no debían extrañarse.

¿Por qué no escapó Wilde al extranjero, si tuvo numerosas oportunidades de hacerlo después del primer juicio? Los biógrafos e historiadores de la literatura han reflexionado sobre esta cuestión durante un siglo. La mayor parte de sus adeptos, entre ellos Shaw, los Leverson y su mujer, le instaban a que se refugiase en el extranjero. Tristemente, algo irritado, se negó. Los motivos de esta decisión —o falta de decisión— eran complejos. Bosie, resuelto a herir a su padre públicamente y a sacrificar a Wilde a su propia furia edípica, no quería hablar de ello. Tampoco la madre de Wilde, con un orgullo maternal mal entendido. Y es probable que se viera impulsado por un deseo inconsciente de castigo, el anhelo de un suicidio largo pero nada agradable. Pero había otro motivo posible: la propia imagen de Wilde como testigo heroico de una élite cultural nunca comprendida y siempre obstaculizada por lo vulgar. Nunca lo diré bastante: la modernidad no era una democracia.

El significado más amplio del proceso de Wilde, por tanto, radica en su relación con la historia de la modernidad. Sus juicios fueron más dañinos para el acusado que los procesamientos de Flaubert y Baudelaire. Y son algo muy distinto de la exposición nazi de «Arte degenerado» por toda Alemania en 1937 como cuestión de política es-

* El joven Ernest Newman, años antes de cosechar un enorme prestigio como biógrafo y crítico musical, escribió que la denuncia del acusado degenerado, por parte del juez Wells, equivalía a «la ira bovina del filisteo».

tatal. Con todo, representan un momento traumático. La opinión más extendida entre la mayoría de los comentaristas es que el principal instigador y beneficiario de la acusación de Wilde fue el público mojigato, insulso y resentido de clase media, impaciente por descargar toda su ira contra el autoproclamado héroe cultural que, con gran esnobismo, se había burlado de la moralidad y los gustos de los ciudadanos corrientes. En su fidedigna biografía de Wilde, Richard Ellmann constata la existencia de un notable consenso justo antes de los juicios: «El victorianismo se preparaba para saltar».[30]

¿Por qué? Sin duda, Wilde había sido provocativo; se había ganado muchos enemigos, particularmente entre los literatos que habían sufrido el azote de sus reseñas. Había irritado a otros con sus declaraciones arrogantes, con la adicción a la paradoja, con su tendencia a alardear de lo que otros hacían a hurtadillas. Se apreciaba un profundo desasosiego tácito entre muchos de quienes habían visto a Wilde en público; el apóstol del placer había puesto en tela de juicio el talante de la concurrencia; y ahora, como delincuente condenado, lo había reafirmado involuntariamente.

Pero había algo más: el carácter ofensivo de su empresa del arte como religión. La respuesta de la prensa inglesa es reveladora. La mayor parte de los diarios reputados como el *Manchester Guardian* apenas dieron cobertura al juicio. Otros periódicos de alta calidad como *Pall Mall Gazette* y *The Times* trataron el asunto como un tema de interés periodístico y de entretenimiento, citando parte de los discursos de los abogados, el testimonio del acusado y los comentarios de los jueces, pero deliberadamente se abstuvieron de moralizar o alimentar el fariseísmo de los lectores.

Aquellos periódicos que aprovecharon la ocasión de sermonear —en ningún modo la mayoría— describieron la debacle de Wilde en términos morales y culturales. La *St. James's Gazette*, que aprobó la severa sentencia impuesta al «perverso criminal», la veía como una reprobación necesaria para el relativismo ético de Wilde, para la «Nueva Tolerancia» que había estado envenenando «el arte, la literatura, la sociedad, nuestra visión de las cosas».[31] El periódico veía en la proliferación de estilos narrativos y pictóricos, así como en la actitud experimental respecto de los temas —en una palabra, la modernidad—, un fruto directo del libertinaje de Wilde. Wilde era peligroso no tanto por sus amores mancillados cuanto por la amalgama de sus gustos eróticos con la defensa «religiosa» del arte por el arte. Y lo más atroz, según este análisis, es que la coexistencia y la colusión de estas dos «perversiones» habían fundamentado la alta-

nería de Wilde como artista, induciéndole a sentirse superior a los mortales corrientes.

Lo que acabó con Wilde fue el hecho de que, para los jurados, el acusado —aunque él lo desaprobó— se mostraba firmemente comprometido con el arte por el arte en el sentido más extremo. En el prólogo de *El retrato de Dorian Gray* declaraba, por ejemplo: «No existe tal cosa como un libro moral o inmoral. Los libros están bien o mal escritos».[32] En su demanda por difamación contra el padre de Bosie, dejó constancia de esta posición. Su martirio es inseparable del entusiasmo por lo que la *Westminster Gazette* denominaba «tendencias perniciosas» en el arte y la literatura que él loaba y practicaba. Los artistas vanguardistas no adoptaban una postura común sobre la conducta sexual aceptable, salvo el impulso libertario de recomendar el *laissez-faire* en los asuntos privados. Tampoco predominaban en esos círculos los homosexuales o lesbianas. Es fácil pergeñar una lista —Rimbaud, Verlaine, Proust, Gide—, pero su conducta sexual no definió la época cultural. Lo más importante, en el caso de Wilde, era su insistencia en que la vida y la literatura son dos cosas diferentes, punto de vista contrapuesto a lo que los espíritus creativos habían creído a lo largo de los siglos. Cuando afirmó que la pretensión de reformar la moralidad pública a través de novelas, obras teatrales y poemas es antiestética y una pérdida de tiempo absoluta, Wilde suscitó gran desasosiego. Y en el desasosiego, el afán de venganza es una consecuencia natural.

Que el arte por el arte se hubiera originado en Francia no lo hacía más aceptable para quienes no tenían la fortuna de ser franceses. En última instancia, es significativo que Yeats, ese poderoso poeta moderno, quisiera que Wilde se quedase en Inglaterra para hacer frente a sus acusadores. Ese autosacrificio, pensaba Yeats, favoreció la reputación de Wilde: «Debe a esa decisión la mitad de su renombre».[33] Esto no resulta muy convincente. La fama duradera de Wilde radica en sus escritos, mucho más que en su voluntad de aceptar un sufrimiento que podría haber evitado. Pero Yeats tenía razón en un punto: la apuesta del pensamiento vanguardista en la historia de Wilde era considerable. Desde luego, su martirio, como muchos otros martirios, fue en vano. Ni la autonomía del arte ni la soberanía del artista avanzaron mucho gracias a ello. Pero el coherente esteticismo de Wilde, su valentía para ser ridiculizado como excéntrico, se convirtió en una especie de modelo sardónico para algunos espíritus selectos que desarrollarían su individualismo moderno desafiante hasta bien entrado el siglo XX.

Capítulo dos

Irreconciliables y empresarios

1900

En el capítulo anterior me he ocupado más que nada de un puñado de activistas pioneros —Baudelaire, Flaubert, Manet, Wilde—, y es lo indicado tratándose de las primeras décadas de lo moderno: la dura tarea de subvertir los gustos dominantes había sido, y en lo principal seguiría siendo, cuestión de proezas por parte de los innovadores radicales. Estas figuras, sin embargo, con frecuencia crecientе crean vanguardias o se unen a ellas. Eran individualistas unidos, ya fuera por la amistad, por correspondencia, exposiciones conjuntas, manifiestos o publicaciones de vida breve. En este capítulo, volveré la vista sobre estas agrupaciones de revolucionarios, y me ocuparé principalmente de los impresionistas (cuyas relaciones entre sí ya no eran tan estrechas alrededor del año 1900 como habían sido antes), y también de los profesionales que acogieron y contribuyeron a dar forma a la revolución estética: marchantes, críticos y directores de museo, figuras ya nuevas, ya poderosas por primera vez en la historia de la cultura.

Oscar Wilde murió en 1900, en una sórdida habitación de hotel en París, la ciudad que llevaba décadas siendo el centro vital de las actividades artísticas modernas. Llegado el cambio de siglo, los impresionistas (de los que pronto se hablará) llevaban más de veinte años exhibiendo sus lienzos, cada uno de los cuales era una protesta contra el arte oficial del *Salon*, y se estaban viendo sobrepasados por pintores todavía más subversivos que ellos. En otros campos, Georges Méliès proyectaba sus películas experimentales; Auguste Rodin creaba a un ritmo veloz retratos en busto y estatuas ambiciosas y controvertidas, y empezaba por aquellos años a gozar de los

frutos de la fama. Poco antes, en 1896, Alfred Jarry había lanzado el teatro del absurdo con la extraordinaria y vulgar *Ubú rey*, y sólo ocho años antes, en 1888, Édouard Dujardin iniciaba una nueva época de la literatura con *Han cortado los laureles*, introduciendo monólogos interiores sin precedentes en el formato de la novela. La Torre Eiffel, maravilla de la ingeniería moderna erigida con ocasión de la Exposición Universal de París de 1889, pintada por Georges Seurat mientras estaba en obras y que aparece bailando en los lienzos lúdicamente distorsionados de Robert Delaunay, hacía pequeña a la ciudad.

Combinadas, estas y otras manifestaciones artísticas y culturales centradas en París, escandalosas, o cuando menos desconcertantes, creaban la impresión de un asalto masivo a los bastiones del arte respetable. Parecía el momento adecuado para que Claude Debussy, moderno irreprochable él mismo, profiriera de nuevo los ya gastados insultos contra la mentalidad del rebaño burgués y filisteo, y afirmase que «el arte es absolutamente inútil para las masas».[1] Es entonces cuando Oscar Wilde abandona la escena, en un momento de agitación cultural que él mismo había contribuido en gran medida a provocar.

Francia estaba entonces envuelta en el fragor del caso Dreyfus, es decir, el proceso judicial iniciado contra el capitán Alfred Dreyfus, militar distinguido de origen judío condenado a finales de 1894 por vender documentos comprometidos a la enemiga Alemania. El caso adquirió las dimensiones de un escándalo que dividió al país, yendo mucho más allá de un mero caso de espionaje. Unió, por un lado, a los monárquicos descontentos y todavía reacios a aceptar la Tercera República, última encarnación de Francia desde principios de la década de 1870, a los antisemitas modernos que incorporaban a la contienda política el odio a los judíos y a los rectos defensores del honor del ejército francés, quienes habían presionado para que se condenase a Dreyfus.

A favor de Dreyfus estaban por lo general los partidarios de la República, y recibieron un apoyo enorme de los artistas, escritores e intelectuales. Émile Zola, máxima figura de la escuela realista de la novela francesa y paladín indiscutido de los dreyfusistas, publicó una célebre carta abierta exigiendo que se revocase el veredicto de culpabilidad. Zola sostenía —con razón, como luego se supo— que a Dreyfus le habían tendido una trampa y que las pruebas de la acusación habían sido amañadas. El asunto enfrentó a parientes y rompió amistades. Ciertos modernos a los que unía un aborrecimiento por principio al *Salon* se encontraron en bandos diametralmente

opuestos: Edgar Degas era furiosamente antidreyfusista, al contrario que Claude Monet, quien militaba en el bando contrario con casi la misma pasión. La Tercera República, sin embargo, sobrevivió a un peligro cierto de colapso. En 1906, Dreyfus fue exonerado, readmitido y ascendido.

Sin embargo, no todo eran conflictos. En el mismo año 1900, París, ciudad curtida en la organización de ferias internacionales, fue anfitriona de una exposición de las artes y la industria más grandiosa que cualquiera de sus predecesoras. Un aspecto especialmente interesante de esta Exposición Universal fue la Exposición Decenal, una colección de cuadros y esculturas creados en la década de 1890 y escogidos por jurados de los países participantes. Demostró ser un modelo de eclecticismo tolerante. Camille Pissarro, figura respetada por los impresionistas y algo mayor que ellos —de quien Cézanne afirmaba orgulloso ser discípulo—, predijo indignado a su hijo Lucien, también pintor, que la exposición sería algo odioso, «una monstruosidad: bazar, *music-hall*»;[2] con todo, pese a las multitudes y a la incoherencia del mensaje estético, el panorama exhaustivo hasta lo abrumador que ofrecía la feria de la obra reciente de escultores y pintores daba cabida a un elenco internacional de figuras subversivas: Rodin, Matisse y Maillol entre los primeros; Renoir, Degas, Corinth, Munch, Balla, Vlaminck, Ensor, Vuillard y Nolde entre los segundos. En sí, la apabullante cantidad de lo expuesto invitaba a la crítica desde criterios artísticos y políticos, pero al menos a los artistas identificados como miembros del bando moderno se les ofrecía la ocasión, por limitada que fuera, de brillar. Incluso rebeldes y disidentes tan radicales como Gauguin, Cézanne y el joven Picasso estaban representados con varios lienzos.

Y, sin embargo, la Exposición Decenal fue más una tregua, o un resultado fortuito de los gustos de los encargados de la selección, que una paz sólida entre los modernos y la autoridad. El *affaire* Caillebotte, surgido en el París de mediados de la década de 1890, hace aflorar a la atención pública corrientes cruzadas subterráneas de hostilidad. Gustave Caillebotte, heredero de una fortuna ganada en la industria textil y la propiedad inmobiliaria, y pintor notable —realista con ribetes impresionistas—, muere en 1894, habiendo dejado en herencia al Estado una espléndida colección de cuadros, comprados en su mayoría a sus amigos, todos ellos impresionistas. Muy consciente de lo que cabía esperar del enemigo, redacta su testamento de forma meticulosa y prohíbe explícitamente que su legado acabe exiliado en museos provinciales u oculto en algún depósito.

En primer lugar, especifica, deben exhibirse juntos en el Luxembourg, museo parisino que exhibe la obra de artistas en activo, y luego ser transferidos al Louvre. Entre los sesenta y siete óleos y pasteles de Caillebotte figuran cinco de Cézanne, cuatro de Manet, ocho de Renoir, siete de Degas, dieciséis de Monet, nueve de Sisley y dieciocho de Pissarro.

La respuesta de los prohombres de la Academia de Bellas Artes fue vehemente. A lo largo de los dos años siguientes, mientras seguían en curso las negociaciones con el Luxembourg, se alzaron en defensa del arte académico. El septuagenario Jean-Léon Gérôme, académico impecable cuyos cuadros habían recibido los primeros premios del *Salon* y eran adquiridos por los entendidos, sostuvo que la clase de arte que había reunido Caillebotte suponía «el fin de la nación». Los autores de semejante «mierda», dijo Gérôme, todo un síntoma de «grave depravación moral»,[3] eran anarquistas y locos. En 1897, cuando se exhibieron al fin en el Luxembourg los cuarenta cuadros escogidos entre el legado de Caillebotte aceptados como compromiso, el senador Hervé de Saisy tomó la palabra en la cámara para deplorar aquella resolución, que suponía contaminar las valiosas colecciones del Luxembourg con un arte malsano y decadente.[4] En retrospectiva, parecen las voces desesperadas de unos reaccionarios que trataban inútilmente de detener la marcha irresistible del impresionismo. Atender sólo a dichas voces, sin embargo, supone escribir la historia a partir de los partes triunfales del vencedor. En aquellos tiempos, las conquistas de la modernidad no estaban ni mucho menos aseguradas, y la libertad interior que ofrecía estaba lejos de ser un dividendo con garantías para el público amante y comprador de arte.

Una nueva forma de mirar

1

Para comprender la fuerza naciente del impresionismo, lo mejor es comenzar por el principio. En abril de 1874, Claude Monet, cuyo nombre no era todavía conocido entre los coleccionistas, reunía a veintinueve pintores de similares actitudes antiacadémicas en una atestada muestra colectiva en París. Cosecharon críticas de todo tipo, entre las cuales resultan más memorables las negativas, más que nada por resultar tan risibles y obtusas a ojos de la posteridad.

Los que allí exhiben, leemos, carecen del menor talento, violan las reglas elementales de la pintura, han cubierto lienzos con garabatos ingenuos que parecerían encantadores salidos de la mano de un niño, pero que constituyen repugnantes, y más aún, nauseabundos actos de libertinaje viniendo de adultos. Y sin embargo uno de aquellos lienzos, *Impresión, amanecer* (*Impression, soleil levant*) de Monet, pintado dos años antes, alcanzó una inmortalidad más bien facticia. Historiadores del arte y críticos posteriores han prestado una atención especial a este cuadro porque se supone que dio nombre a lo que resultaría ser la reunión más trascendental de artistas de vanguardia del siglo XIX. La pintura impresionista monopolizó la entrada, llena de cuadros preciosos y hoy en día espantosamente caros, del palacio de la modernidad.

Lo cierto es que las etiquetas «impresionista» e «impresionismo» fueron desde el principio denominaciones colectivas que incluían, además de la obra de Monet, la de sus asociados más interesantes: Pissarro, Sisley, Renoir, Degas, Berthe Morisot, el joven Cézanne y un artista algo mayor que los mencionados, Manet, quien se negó a formar parte de la exposición, pero cuyos lienzos eran unánimemente admirados por los participantes. Dicho acierto en repartir los respectivos méritos con justicia pone de manifiesto la capacidad de la crítica contemporánea para reconocer, desde esta exposición inaugural y en adelante, que se encontraba cara a cara con un enfoque revolucionario de la pintura. En 1876, Edmond Duranty (el escritor, recordemos, que quería incendiar el Louvre) bautizó el fenómeno como «la nueva pintura». Era un estilo, y algo más que un estilo: era una nueva forma de mirar.

La nueva pintura no era, por descontado, completamente nueva. Hubo dos maestros ingleses cuya obra los artistas franceses habían llegado a valorar, John Constable y J. M. W. Turner; éstos habían pintado ya al aire libre en años anteriores del mismo siglo, y con gran brillantez trataron de captar el impacto sobre la sensibilidad de la lluvia, las nubes y de escenas a la luz del sol. Además, el joven Monet alabó con entusiasmo a los paisajistas de la más reciente escuela de Barbizon, destacando entre ellos a Constant Troyon, Théodore Rousseau y Charles-François Daubigny como auténticos estudiosos de la naturaleza, cumplido que hizo extensivo a Jean-Baptiste-Camille Corot.

Hubo también otros pintores de los que aprendieron mucho los impresionistas, como fue el caso de Gustave Courbet, realista poderoso y decidido, y del artista holandés Johan Barthold Jongkind, especializado en marinas luminosas y cuya carrera como precursor

del impresionismo se vio gravemente perjudicada por el alcoholismo. Los impresionistas nunca renegaron de sus orígenes; eran también conscientes, sin embargo, de haber desarrollado los experimentos poco convencionales de aquellos pintores hasta niveles desconocidos, y al consolidarse como movimiento, habían renovado efectivamente la pintura. Una y otra vez, veremos cómo los avances de lo moderno no solían ser tanto innovaciones abruptas y totalmente impredecibles como conquistas graduales, realizadas paso a paso en territorio ignoto.

Los artistas que organizaron aquella exposición histórica en 1874 tuvieron que intuir de algún modo su posible importancia. Se asociaron formalmente como Sociedad Anónima de Artistas, Pintores, Escultores, Grabadores, etc., compartiendo los gastos y, esperaban, las ganancias. Cuando cerró al fin la muestra el día 15 de mayo, los gastos excedían con mucho las ganancias, y de forma prudente, la sociedad fue disuelta. No es de extrañar que Monet, que había colocado una etiqueta de mil francos a *Impresión, amanecer,* no lograra venderlo. El lenguaje de la marina de Monet, al igual que el de la mayoría de sus compañeros, seguía siendo algo demasiado desconocido, demasiado alejado de las percepciones estéticas al uso incluso entre personas de gustos sofisticados, como para encontrar compradores con facilidad. Los primeros coleccionistas serios de Cézanne, por poner un solo ejemplo, fueron excéntricos: un modesto vendedor de materiales de pintura y dibujo, un médico rural que hacía sus pinitos en el mundo del arte y un oficial de aduanas de nivel económico medio. Faltaban dos o tres décadas para que los pudientes descubrieran a estos artistas, y que ocurriera tal cosa era cualquier cosa menos previsible en el momento de abrir sus puertas aquella exposición.

Impresión, amanecer de Monet muestra el puerto de Le Havre entre la neblina del alba. El agua es gris, surcada por leves trazos de gris oscuro y negro; dos pequeños botes de color negro azabache dominan el centro de la composición; los edificios y las grúas que aparecen en segundo plano emergen difusos de un velo de oscuridad en retirada; el sol, aún bajo sobre el horizonte, es un disco rojo anaranjado que se refleja sobre el agua en forma de retazos indefinidos, y el cielo moteado refleja la transición entre la mañana y la noche. Se trata en definitiva de una impresión, de una impresión muy lograda y de un cuadro de aspecto mucho más intrascendente de lo

que en realidad era. Como buen ejemplo característico de la nueva pintura, no relata una historia ni ofrece ninguna lección; no pretende hacer a quienes lo contemplen más devotos, más virtuosos ni más patrióticos; tampoco pretende provocar la excitación sexual. Al igual que hacían otros impresionistas, Monet lo había pintado al aire libre, captando el momento fugaz.

Monet estaba deliberada y rabiosamente al día, desde luego. Casi por definición, los pintores impresionistas llevaban a la práctica el célebre programa de Baudelaire, en el sentido de prodigar toda su atención al presente en el que vivían y de donde venían sus estímulos. La pintura histórica, género tenido en gran estima y muy indicado para ganar las medallas del *Salon*, no interesaba lo más mínimo a estos artistas subversivos. En 1868, el pintor protoimpresionista Eugène Boudin, inspirador y maestro de Monet, escribía a un amigo afirmando que había llegado la hora de que los artistas estuvieran a tono con su tiempo. Pintar a la gente del momento era algo que «se abre ahora camino, y hay unos cuantos pintores jóvenes, de entre los cuales destacaría sobre todo a Monet, que piensan que se trata de un tema hasta ahora descuidado en exceso».[5] Cronista falto de confianza en sí mismo, pero persistente, de pequeñas y modestas marinas, lo que Boudin anunciaba era el programa de una vanguardia que iba a prosperar más allá de lo que pudiera imaginar la mayoría de los modernos.

Está claro que la actitud introspectiva de los impresionistas tenía un contrapeso de carácter objetivo: sus temas —paisajes, paisajes urbanos, retratos— son manifiestamente reconocibles, pero no espectaculares, ni pintorescos, y sí virtualmente intercambiables entre sí. Sus cuadros son cuadros, nada más, cuadros de pincelada enérgica, notoria y visible, de colorido intenso, que quieren ser mirados como tales cuadros. Dan la impresión de haber sido despachados deprisa; una de las críticas más recurrentes a los lienzos impresionistas era que sus autores no se habían tomado la molestia de terminarlos. Se trataba de un grave, aunque comprensible, error de interpretación, pero hasta aquí lo que tiene de cierto: los cuadros impresionistas documentaban y daban noticia del interior. Se cuenta que la respuesta de Renoir a la pregunta de si pintaba con la cabeza o con el corazón fue «*Non, mes couilles*» [«No, con las pelotas»]. De haber escuchado esto Freud, para quien los orígenes eróticos del arte eran algo evidente, se habría sentido satisfecho.

Por sí solo el ensimismamiento creativo de los impresionistas, que quebrantaba alegremente los cánones de la pintura académica,

producía en los aficionados al arte una sensación de desasosiego y estafa. Estaban acostumbrados al acabado meticuloso: a la representación fiel de hasta el último botón de la guerrera de un oficial, como en los cuadros de Gérôme, tan apreciados, y tan cotizados; esperaban una carga erótica: que todos los desnudos de una escena antigua u oriental fueran voluptuosos y dieran pie a las fantasías, como en los no menos cotizados Cabanels. En sus paredes querían ver cuadros de campesinos fornidos, anécdotas que les hicieran sonreír, grandes escenas de batallas o imágenes respetuosas de Jesús o la Virgen María que les movieran a pensar en cosas más elevadas, pero era género modesto lo que les ofrecían los impresionistas, esbozos, nada más. Es de suponer que hubiera entendidos asiduos de las galerías que no los consideraban dignos de comentario. En 1877, Harper & Brothers publicó *Contemporary Art in Europe* de S. G. W. Benjamin, rico en ilustraciones, y en cuyo extenso capítulo sobre Francia no se malgasta una sola palabra sobre Monet y sus amigos.

Semejante silencio es un homenaje elocuente, aunque involuntario, al impacto revolucionario que tuvo el arte impresionista en su época; un impacto que a la vista de cuán familiar, cuán inocuo nos parece hoy en día aquel arte, requiere de un ejercicio de imaginación histórica para poder apreciarlo.[6,*] De modo significativo, sus contemporáneos atribuyeron a estos artistas un determinado sesgo político para ligarlos a las cuestiones que preocupaban a los franceses, que apenas empezaban entonces a acostumbrarse a la Tercera República. Dicha atribución tuvo mayores consecuencias que cualquier posible consenso ideológico entre los propios impresionistas. Recordemos que entre 1868, cuando Monet y Renoir habían desarrollado ya plenamente el lenguaje impresionista, y 1874, año de la primera exposición «independiente» (hasta 1886 se organizarían otras siete), el país sufrió una serie de desgracias humillantes y sanguinarias: en el otoño de 1870, una guerra humillante contra Prusia; en la primavera de 1871, un conflicto civil brutal y sangriento, circunscrito a París y en el que tropas gubernamentales despiadadas se lanzan contra las «fuerzas de la sedición» que se habían negado a doblegar-

* En su autorizado estudio de la vanguardia, Renato Poggioli observa con acierto que «el impresionismo, pese a lo plácido y sereno de su inspiración y la callada integridad de su labor, debe ser considerado como un movimiento genuinamente vanguardista, quizás el primer movimiento coherente, orgánico y conscientemente vanguardista en la historia del arte moderno».

se ante el tratado de paz impuesto a Francia por un enemigo jactancioso que se relamía por su victoria.

Además, faltó la estabilidad durante un período largo e inquietante. En 1874 Francia no era ya un imperio, ni todavía una república afianzada. Durante aquellos años, casi todo se podía interpretar en términos políticos, y también los impresionistas se vieron implicados —por otros— en el cruento drama que dividía a Francia en bandos irreconciliables. Algunos comentaristas preferían la etiqueta «intransigentes» a la de «impresionistas», vinculando así una alianza informal de pintores al extremismo. «Los intransigentes del arte van de la mano de los intransigentes de la política —acusaba un periodista anónimo en *Le Moniteur Universel* en 1876—; nada hay más natural.» Para este conservador, y para otros como él, la subversión artística era gemela, o cuando menos pariente cercana, de la subversión política. A los ojos de sus oponentes, en pocas palabras, lo moderno era peligroso.

En realidad, las convicciones políticas de los impresionistas iban desde el anarquismo hasta la reacción, pasando por el liberalismo. Lo que sí es cierto es que trataban de hacer de su subjetividad algo objetivo en el arte, arte que era por tanto irreconciliable con todos los ideales académicos tradicionalmente venerados en los que la vida interior del artista carecía de lugar alguno. Desde luego, merecen ser calificados como auténticos modernos. En 1878, Théodore Duret, entre los críticos quizá la figura más activa en su apoyo a los impresionistas, lo expresó de forma perspicaz en su panfleto *Les peintres impressionistes*, en el que definía la esencia de aquéllos como una afirmación del más profundo individualismo. Cada uno de sus paisajes, naturalezas muertas o escenas de género documentaba su respuesta a los estímulos externos, en un desafío a los principios establecidos del arte que transmitían tanto las academias como los estudios.[7]

Aunque los impresionistas no eran por lo general muy elocuentes en cuanto a sus motivaciones y fines,[8,*] unos cuantos comentarios entresacados de su correspondencia y entrevistas ofrecen un amplio apoyo para esta lectura de su percepción de sí mismos como individualistas, como artistas dotados de un ideal nuevo y muy personal. Así, a principios de septiembre de 1868, Boudin defendía su estilo de pintura al aire libre en busca de la naturaleza, nada en boga,

* En el caso de algunos de ellos, es de justicia aclararlo, no era algo en lo que tuvieran siquiera interés. Se ha citado a Renoir cuando dijo: «No me pregunten si mi pintura es subjetiva u objetiva. Me importa un bledo».

y decía que por mucho que otros protestaran, «yo sigo persistiendo en seguir mi pequeño camino, por precario que sea, deseando solamente caminar con paso más firme y seguro». Prácticamente el mismo día, desesperado por el poco del éxito de su pintura y literalmente al borde de la inanición, el amigo de Boudin, Monet, expresaba idéntica convicción. Escribiendo a su colega impresionista Frédéric Bazille desde provincias, le informaba de su alegría por estar lejos de la capital, con todas sus distracciones, y preguntaba de forma retórica: «¿No crees que se está mejor a solas con la naturaleza? Está uno tan completamente ofuscado con lo que ve y lo que oye en París, si quiere permanecer fuerte; lo que haga aquí tendrá al menos el mérito de no parecerse a lo de nadie, pues es simplemente la expresión de lo que he experimentado a solas».[9] *Lo que haga aquí tendrá al menos el mérito de no parecerse a lo de nadie*: una declaración de independencia, de autonomía artística y unicidad, la cual, no lo olvidemos, según dijo Flaubert a Baudelaire, era la primera de todas las cualidades.

2

La preocupación por esta «primera de todas las cualidades» no era algo exclusivo de Francia. Poco antes de su muerte en 1896, el *baronet* sir John Everett Millais, quizás el pintor más famoso de Gran Bretaña, reflexionaba sobre dicha cualidad del modo más enfático, apoyado en el saber adquirido a lo largo de medio siglo de experiencia. En 1848, siendo aún Mr. Millais a secas, se había unido a dos buenos amigos, Dante Gabriel Rossetti y William Holman Hunt, y a otros cuatro artistas jóvenes también alumnos de la Royal Academy of Art de Londres, para fundar la Pre-Raphaelite Brotherhood, o Hermandad Prerrafaelita. El grupo, que se presentaba al principio de forma un poco misteriosa por medio de la abreviatura «P.R.B.», hizo votos de restaurar la pureza y vitalidad del arte inglés, rescatándolo de la monotonía mortecina de la instrucción académica. El odio sin matices a las academias de arte, ya fuera en Londres, Viena o Düsseldorf, es una constante, un *leitmotiv* de la historia de la pintura moderna. Los rebeldes las acusan de ser la ruina del talento y del auténtico sentimiento. Lo que querían los prerrafaelitas era verdad y fidelidad artísticas, ver la auténtica coloración de la naturaleza en todo el lienzo y, de modo un poco paradójico, acceder al espíritu de su tiempo retrocediendo muy lejos en la historia del

arte, hasta la pintura honrada que había quedado tan fatalmente orillada, abandonada en una vía muerta (en las dramáticas palabras de Ruskin) en favor de los «refinamientos inanes»,[10] como en otro contexto se refiere al claro e insípido veneno de la obra de Rafael.

Ahora bien, Millais complementaba sus alabanzas al arte inglés contemporáneo con una advertencia solemne: «Mientras miramos a nuestro alrededor y nos congratulamos por el número de jóvenes cuyo excepcional talento supone tan brillante promesa de enaltecer el valor de la escuela inglesa, no debemos olvidar que solamente por la vía de insistir en la *individualidad* de concepción y expresión podrán aspirar a avanzar hasta la primera línea».[11] La cursiva enfática es de Millais. Al igual que los grupos de vanguardia posteriores a la P.R.B. —de forma muy similar, de hecho, al caso de los impresionistas—, a los prerrafaelitas les unía más lo que detestaban que aquello que valoraban. Aunque sus cuadros ejercieron una influencia colectiva considerable, y su prolífica producción acabara figurando de forma destacada en los museos británicos en calidad de obras maestras, los miembros de mayor talento de la P.R.B. no tardaron en alejarse unos de otros, llevado cada uno por su estilo particular con el pincel. El propio Millais, otrora rebelde elocuente, acabó de manera muy similar a la de ciertos otros modernos cansados de su papel marginal: como figura social de adorno, presidente de la Royal Academy y *baronet*. Una clara demostración de la capacidad de asimilación de la sociedad burguesa moderna.

La fatiga no era el único motivo para que los rebeldes cambiaran de bando. La creciente aceptación de lo nuevo por parte de mecenas y clientes podía también suponer una merma de los impulsos rebeldes; un abrazo podía resultar tan asfixiante para los modernos como la obstrucción o la censura. Eso no sucedió, sin embargo, con los impresionistas que sobrevivieron hasta entrado el siglo XX. Monet, el impresionista arquetípico, muere en 1926 a los ochenta y seis años de edad, habiéndose vuelto más osado si cabe en sus años finales, y no fueron sus problemas de la vista los que le movieron a experimentar. Sus últimos paisajes, los nenúfares, sauces y el puente japonés de su finca de Giverny, parecen casi abstractos por la pincelada enfática y la identificación intensa con la intrincada escena que tiene ante sí. El vínculo con la naturaleza, sin embargo, seguía siendo fuerte; estos cuadros muestran las escenas al aire libre a través de las percepciones instruidas y apasionadas de Manet.

El paso del tiempo difuminó los nítidos contornos del radicalismo impresionista a ojos del público culto, y el calificativo se convirtió en una generalización que ahorraba esfuerzo. Las divergencias y enfrentamientos entre los nuevos pintores seguían siendo de interés principalmente para los expertos; la invariable negativa de Manet a exponer con los independientes, el clasicismo único de Degas, el estudio científico de la teoría del color de Seurat, la reinterpretación casi autista de la naturaleza de Cézanne, todo podía ser asimilado a una sola familia de artistas deliciosos, de gran colorido todos ellos, cuyas obras era un placer contemplar, y una tarea difícil diferenciar. En 1892, el crítico inglés Charles W. Furse alertaba a sus lectores diciendo que «es probable que estén familiarizados con el término impresionismo. Se trata de uno de los más comunes en la jerga artística del momento, y tiene la particular ventaja, para la mayoría, de ser una mera locución, perfectamente incomprensible, y parece indicar por tanto una gran cultura».[12] Sin duda, exageraba la imprecisión de la jerga del mundo del arte, pero no demasiado.

El arte impresionista se volvió más accesible gracias al desarrollo de los medios de comunicación modernos. Las reproducciones innumerables y baratas, de colorido cada vez más relativamente fiel, ponían aquellos lienzos fácilmente al alcance de miles de personas que querían decorar sus paredes; algunos de estos consumidores, jóvenes por lo general, llegarían a convertirse en coleccionistas que podían permitirse comprar los originales. Peor fue que un elenco internacional de pintores influyentes y a la moda, conocidos como *juste milieu* (el justo medio), reclamase para sí el prestigio del impresionismo a la vez que diluía sus innovaciones más atrevidas. No es de extrañar que menudearan calificativos afectuosos como «bonito» o «encantador», ante la falta de mordiente, la merma de la individualidad de los impresionistas y la trivialización de su subjetivismo honrado y tenaz.[13,*]

Mientras tanto, las oportunidades económicas empezaban a llamar a la puerta de los impresionistas. No fue el caso de Sisley, a quien sus colegas impresionistas tenían por un igual de Monet: hasta su

* Algunas de las críticas más despectivas a la supuesta insipidez de los impresionistas procedían de rivales modernos. He aquí a Paul Signac, después de Seurat el más eminente (y políticamente el más radical) de los neoimpresionistas, comentando una venta de cuadros de Sisley en 1887: «El público y los compradores devoran artistas de segunda y de tercera, desde luego. ¿Qué es Sisley? Un Monet a lo bonito y de clase media que la gente se quita de las manos para decorar el salón de apartamentos alquilados por 4.800 francos en el Boulevard Haussmann...».

muerte en 1899, pasó apuros económicos permanentes, viéndose obligado a menudo a vender algunos de sus mejores paisajes por 1.000 francos o menos. Tampoco tuvo esa suerte Pissarro, quien a lo largo de los años logró muy a duras penas vivir modestamente de su arte. Fueron los precios de las obras de Monet los que fueron subiendo de forma espectacular año tras año. De joven había pasado, como varios de sus amigos pintores, temporadas de miseria suficiente para cumplir con los requisitos de un escritor sentimental y la noción de una vida bohemia pobre, pero feliz (incluso contaba en su haber, según decía, lo que parece un poco convincente intento de suicidio en 1868). Aquella lúgubre situación no duró mucho, sin embargo. Aquel mismo año, de hecho, vendió un cuadro por 800 francos, y en 1879 ganó más de 12.000 francos, suma que un profesional liberal, médico, abogado o alto funcionario del gobierno habría considerado como de un año excepcional. Aún habría de triplicar dichos ingresos en los primeros años de la década de 1880, y en 1895 alcanzó la estratosfera económica con unas ganancias que sobrepasaron los 200.000 francos.[14] Los estadounidenses, aquellos bárbaros a los que tantos europeos eran aficionados a denigrar como materialistas e incultos, le convirtieron en millonario.

Pero este esbozo apresurado de la historia del impresionismo en su gloria no hace justicia al poderío y la persistencia de los gustos conservadores. Las ventas de los maestros antiguos y de los contemporáneos académicos no se resintieron a causa de la oleada impresionista. Si Louisine Havemeyer, amiga de Mary Cassatt, compró cuadros de Manet y Monet, su marido, Henry, que se había hecho con el mercado del azúcar estadounidense, compró obras de Rembrandt, algunas de las cuales eran incluso de la mano de Rembrandt. James Simon y Eduard Arnhold, dos de los hombres más ricos de la Alemania imperial —conocidos ambos como *Kaiserjuden*, judíos con bastante buenas relaciones con Guillermo II—, fueron coleccionistas importantes; Arnhold se pasó a las obras de Renoir y Cézanne tras alejarse del arte más seguro y tradicional, y Simon se especializó en los pintores italianos del Renacimiento.

Algunos de los más asiduos aficionados al arte de finales del siglo XIX gastaban la renta disponible en las grandes figuras del *Salon*. Con el apoyo satisfecho de colegas millonarios de Baltimore, William T. Walter reunió una impresionante colección en la que figuraban lienzos de la escuela de Barbizon, pero que tenía en lugar destacado obras de Gérôme y otros maestros de similar corrección estética. El precio más elevado que pagó fue la fantástica suma de

128.000 francos por *1814* de Meissonier, que mostraba a un Napoleón de semblante severo a lomos de un semental blanco. Algunos aficionados civilizados y sensibles seguían mostrando reservas ante la aparente espontaneidad despreocupada de los impresionistas. Henry James, quien sí los consideraba «decididamente interesantes», avisaba de los «peligros latentes de la práctica impresionista» y se refirió a ellos, no sin crítica, como «los irreconciliables».[15] Para muchos, habrían de permanecer irreconciliables aquellos agitadores modernos.

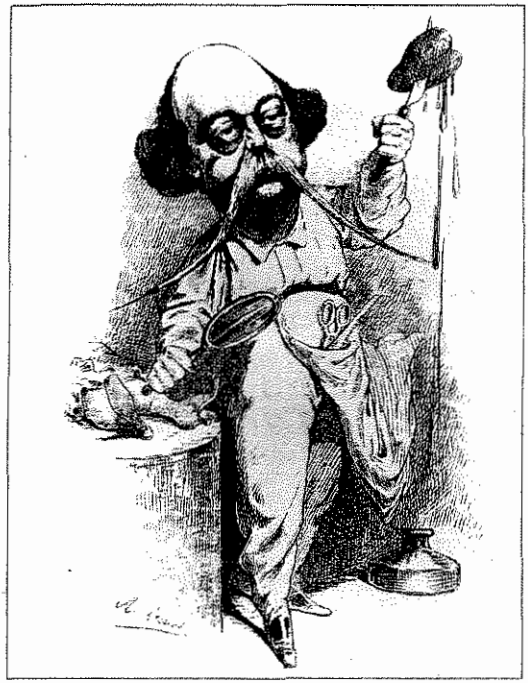
Los intermediarios como pedagogos

1

Por orgullosos que estuvieran de su rebeldía, ni los modernos más aislados estuvieron nunca solos, ya fueran irreconciliables o no. Tenían colegas rebeldes como aliados, por supuesto, pero no menos importante para ellos era el estar rodeados, sobre todo desde el siglo XIX en adelante, de intermediarios de la cultura que publicitaban su talento a la vez que se beneficiaban del mismo. Los empresarios del espectáculo llevaban a violinistas y sopranos de una a otra sala de conciertos, los marchantes trataban de persuadir a sus ávidos clientes de que sus colecciones no serían nada sin esta o aquella joya de su catálogo, productores de teatro y ópera tentaban al público con puestas en escena espectaculares, críticos literarios y de arte salían en defensa, o bien condenaban, a los innovadores en el tono de mayor autoridad que fueran capaces de adoptar. Estos y otros intermediarios de la cultura intervinieron en la formación de los gustos al tratar de incitar a los aficionados al arte, la música y la literatura, muchos de ellos nuevos en el mercado de la cultura, a elevarse por encima del entretenimiento fácil y a aprender a apreciar lo sofisticado, lo difícil y lo no convencional.

Desde luego, existían tales intermediarios desde hacía siglos: las subastas de arte aparecen en el siglo XVI, los marchantes en el XVII, los empresarios que organizan conciertos para los compositores e intérpretes en el XVIII, al igual que la crítica literaria, los recitales y las exposiciones. A partir de mediados del XIX, sin embargo, con la nueva y espectacular prosperidad de las clases medias, todo esto se convierte en una industria. El mercado público de las artes, a diferencia de los encargos hechos a modo de merced por la aristocracia y los poderosos, se transforma casi hasta lo irreconocible.

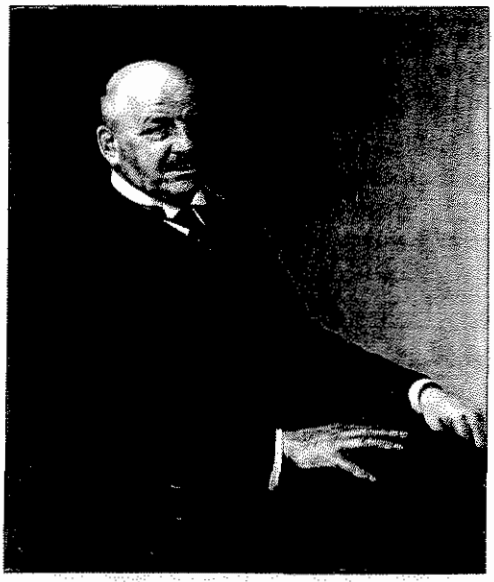
1. Mario Sironi, *Anti-Borghese* (1920). Una curiosa muestra de la aversión de las vanguardias por la burguesía, aquí en tosco italiano.



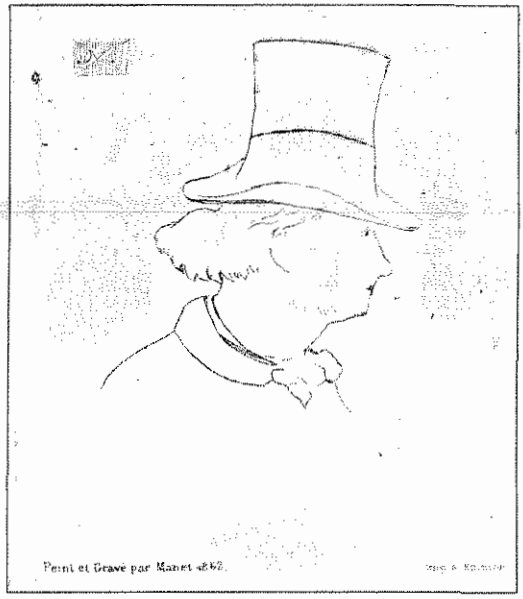
2. J. Lemot (1847-1909), *Gustave Flaubert diseccionando a Madame Bovary*, en *Parodie* (1869). El gran novelista analítico caricaturizado como su yo destructivo.

3. El escepticismo que inspiraba la pretenciosa autoubicación de la vanguardia por encima del «pensamiento de grupo» llegó a las páginas del *New Yorker* el 28 de junio de 1958.

4. Claude Monet (1840-1926), *Tren llegando a la estación de Saint-Lazare* (1877). Texto característico del discurso urbano y moderno de los impresionistas.



5. Leopold von Kalckreuth (1855-1928), *Retrato de Alfred Lichtwarck* (1912), director de la Kunsthalle de Hamburgo, polémico por sus astutas y graduales adquisiciones de obras de los impresionistas franceses cuando todavía no eran populares.



6. Édouard Manet (1832-1883), *Charles Baudelaire* (1869). Uno de los varios retratos del pionero de la modernidad salido del pincel de un pintor muy admirado por los impresionistas.

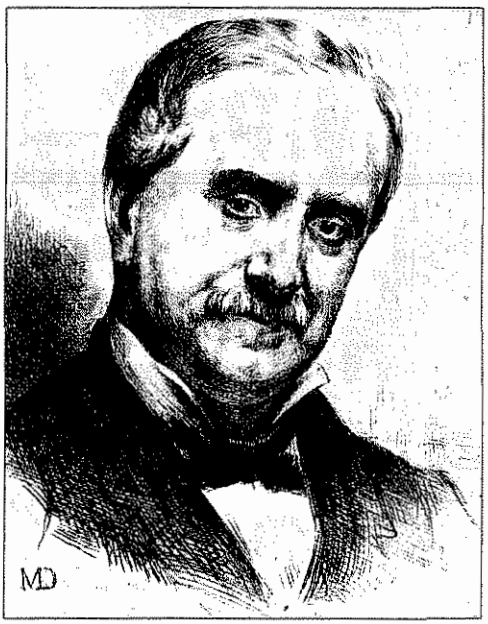
7. Retrato de Théophile Gautier (1811-1872), poeta, novelista, crítico, el adalid más citable del arte por el arte.

8. Oscar Wilde poco después de 1890 con «Bosie», el amante a quien adoró más apasionadamente y el más despiadado en su egocentrismo.

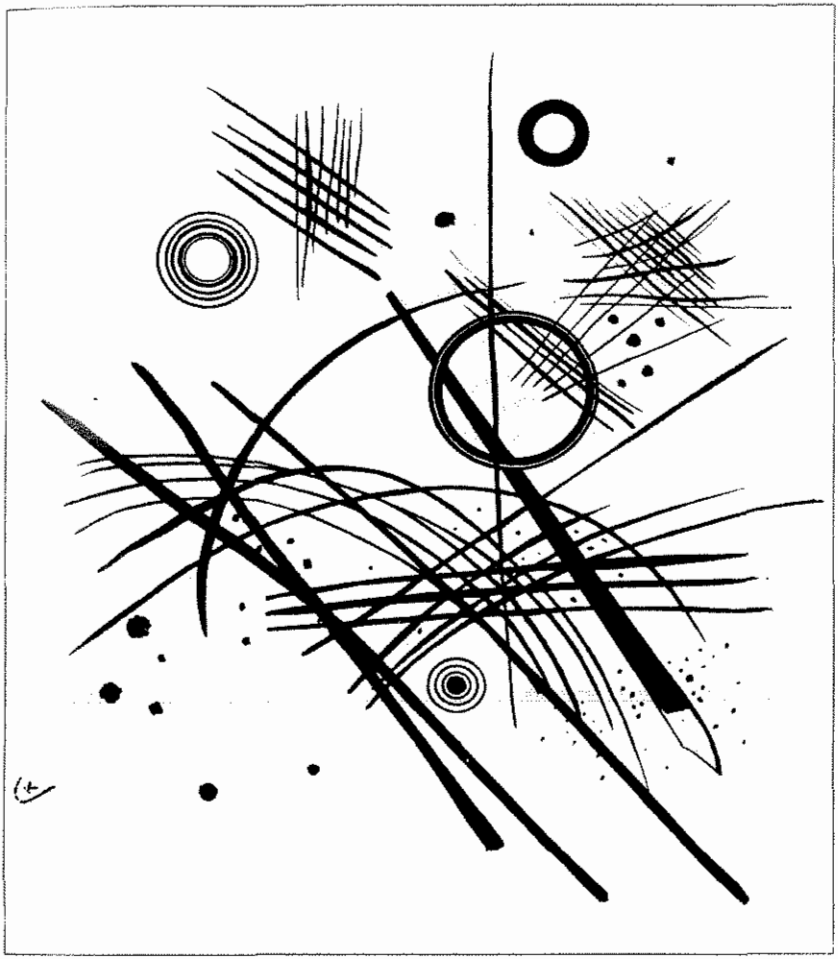
9. *Police News*, Londres (1895). Wilde, en pleno proceso judicial, aparece en la prensa popular.

10. Gustave Caillebotte, *Calle de París bajo la lluvia* (1877), gran óleo que figura entre sus mejores lienzos.

11. Gustave Caillebotte, *Autorretrato* (1892). Semiimpresionista de gran talento.

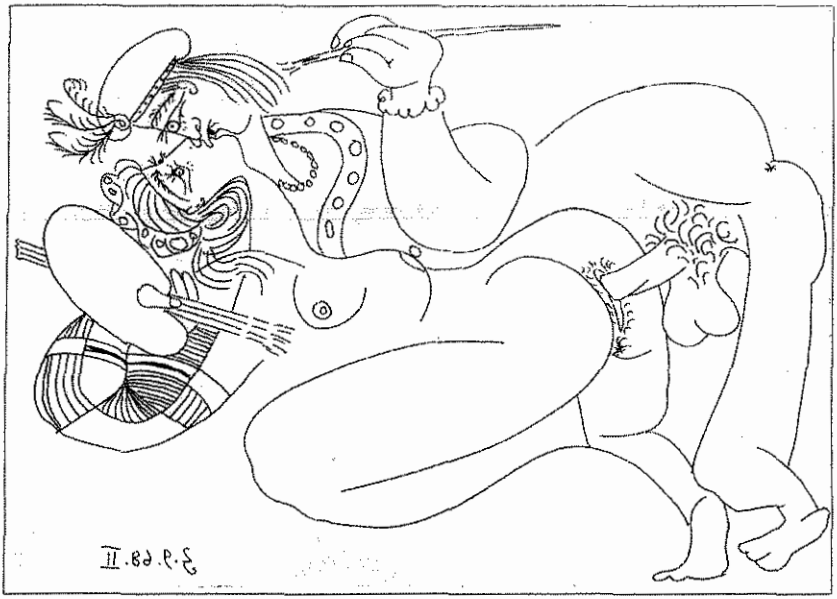


12. Paul Durant-Ruel (1831–1922), durante décadas el marchante más osado y fiable de los impresionistas.



13. Vasili Kandinsky, grabado abstracto (hacia 1925). Para los pintores abstractos contemporáneos de Kandinsky, este género pictórico podía carecer de cualquier propósito figurativo, pero siempre existía una ligazón con los impulsos espirituales en la mente del artista.

14. Picasso, *Retrato de Ambroise Vollard* (1909-1910). Un brillante lienzo del primer cubismo que representa a uno de los marchantes de Picasso.

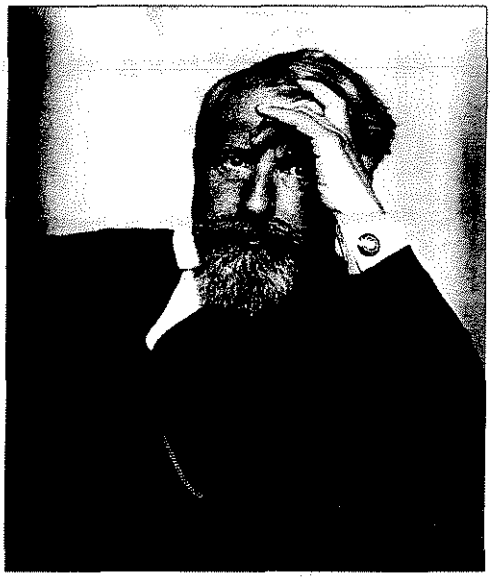


15. Picasso, *Rafael y La Fornarina* (1968). Grabado de una serie de veintiocho (a la sazón tenía veintisiete años) que llevó al límite la representación realista del contacto sexual (sin sentimentalismos, un acto de atletismo).

16. J. F. Griswold, «*Desnudo bajando una escalera*», *The Evening Sun*, Nueva York (20 de marzo de 1913). Sátira del famoso cuadro de Duchamp.

17. Marcel Duchamp jugando al ajedrez (su juego favorito) en el Pasadena Art Museum; no sabemos cómo terminó la partida.

18. Arthur Schnitzler, el dramaturgo, novelista y poeta más conocido de Austria, ante el escritorio. Un psicólogo magistral.



19. Virginia Woolf, «Empleando herramientas simples y materiales primitivos, por así decirlo, Fielding logró buenos resultados, y Jane Austen aún mejores, ¡pero comparemos sus posibilidades con las nuestras!». Woolf escribió y aprovechó de forma brillante dichas posibilidades en su propia narrativa.

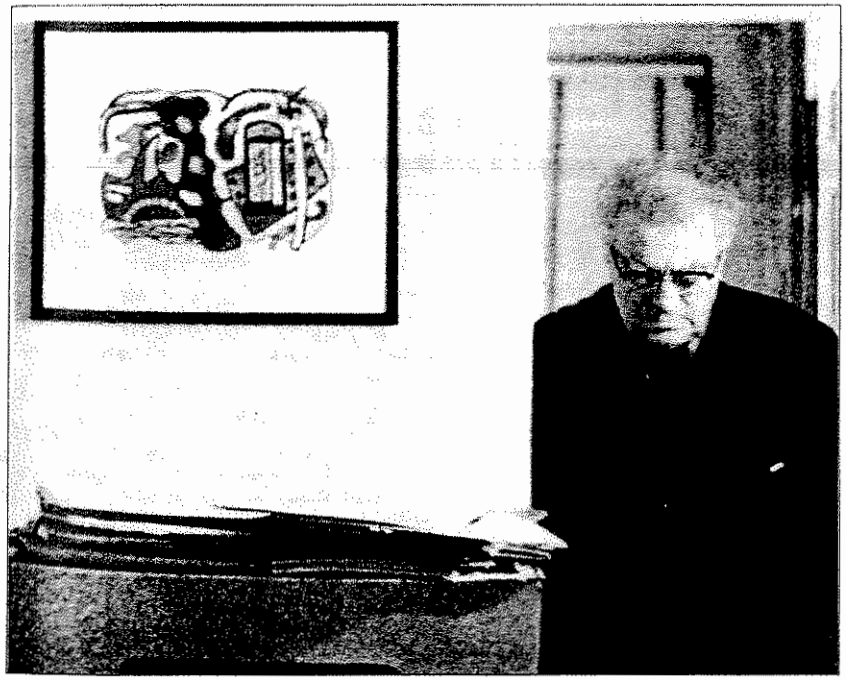
20. Marcel Proust en casa de Reynaldo Hahn, compositor y uno de los primeros amantes de Proust (1905).

21. T. S. Eliot ante su escritorio en Faber & Faber.

22. Enrico Caruso, caricatura de Gustav Mahler (1908).

23. Egon Schiele, dibujo de Arnold Schoenberg (1917).

24. Edgard Varèse, compositor moderno franco-estadounidense, en su piso de Nueva York (14 de abril de 1959).



25. George Balanchine e Igor Stravinsky. Un tándem imborrable de danza y composición modernas.

26. Arthur Mitchell y Suzanne Farrell, primeros bailarines del New York City Ballet de George Balanchine.

Por tanto, a mediados del siglo XIX, en los años iniciales del fenómeno moderno, estos intermediarios son ya lo bastante influyentes como para canalizar —y crear— la demanda. Alrededor del año 1870, hay ya más de cien marchantes solamente en París. Dado que la actividad coleccionista presupone la disponibilidad de dinero en metálico de libre circulación, la historia del coleccionismo está inextricablemente unida al desarrollo del capitalismo. Una vez que los ciudadanos particulares empezaron a formar parte activa del mercado cultural, las obras de arte se convirtieron, más que nunca, en mercancía.* Dicha actividad comercial podía constituir una empresa pedagógica, y en el siglo XIX así era a menudo. Si hiciera falta alguna demostración de la famosa mano invisible del capitalismo de la que hablaba Adam Smith —el hecho de que las actividades no restringidas (y legales) de los comerciantes al buscar su propio provecho produzcan beneficios no intencionados a la sociedad—, hela aquí. Los empresarios de la cultura ofrecían y vendían productos artísticos, ya fueran obras dramáticas, dibujos o libros de poesía, y simultáneamente desarrollaban la cultura estética del público comprador.

Sin estos apoyos, lo moderno probablemente no habría pasado de ser un coto reservado a unos cuantos aficionados ricos y excéntricos, en lugar de desbordarse desencadenando una avalancha irresistible que impuso unas transformaciones fundamentales del gusto. La gran convulsión cultural de los modernos fue en parte una cuestión de grandes cifras: aunque el gusto filisteo siguieran dominando los hábitos de compra de la mayoría de los pudientes, una minoría promoderna era capaz de revolucionar uno u otro dominio de la cultura, con tal de disponer de dinero suficiente para sufragar sus extravagantes deseos, como solía ser el caso.

Hay que reconocerlo, muy a menudo aquella mano invisible del comercio en la cultura, lejos de resultar en una elevación general de los gustos, meramente los igualaba. Los marchantes, libreros y empresarios del espectáculo estaban sometidos a la presión de ofrecer a sus clientes lo que obviamente querían, antes que tomarse la molestia de educarlos y hacerlos capaces de reconocer y despreciar las distracciones de fácil digestión. Los comerciantes cultos tenían ne-

* Quiero hacer constar aquí que el feo término *commodification* («mercantilización»), últimamente de moda, se queda muy corto a la hora de expresar la complejidad de las transacciones entre marchante y comprador, ya que deja groseramente a un lado las pasiones estéticas y claramente ajenas a lo mercantil del segundo. Además, el arte llevaba dos milenios siendo, al menos en parte, una mercancía.

cesariamente que ser conscientes de que tales distracciones eran más fáciles de despachar que las obras complejas, profundas, y en una palabra, exigentes. En consecuencia, con demasiada frecuencia los vendedores trataba de hacer pasar el sentimentalismo por emoción profunda, o hacían una publicidad agresiva del *kitsch* como estilo predilecto de la gran mayoría. Podían contar con una cierta indolencia estética por parte de sus clientes potenciales, cosa perfectamente comprensible en personas no lo bastante versadas en las sutilezas de la composición musical o literaria, y demasiado cansadas como para dedicarle la atención que requerían y merecían.

Las opciones fáciles escogidas por los empresarios del espectáculo, dueños de galerías o directores de museo en su afán por proporcionar placer no eran siempre consecuencia del puro cinismo a la hora de vérselas con advenedizos acaudalados. Los propios intermediarios que mediaban entre creadores y consumidores no eran necesariamente hombres de gustos vanguardistas. Por otra parte, dichas opciones fáciles eran sólo una parte de la historia, pues en la sociedad en la que empezaban a arraigar las revueltas modernas, un segmento creciente del público potencial buscaba una orientación más innovadora en cuestiones artísticas, incluso —o especialmente—cuando contradecía los lugares comunes con los que se había formado. Así, los empresarios de la cultura podían actuar como preceptores públicos, y al menos en ocasiones, hacerlo para bien. Uno de los papeles del capitalista, a menudo olvidado, era el de educador.

Dos marchantes importantes, Knoedler en Nueva York y Durand-Ruel en París, documentan su intrincado papel en la historia de la pintura moderna. Knoedler, empresa familiar cuyos gustos consistían invariablemente en valores seguros, fue fundada en 1846 y continuó su expansión de año en año, trasladándose más de una vez desde su sede en el centro de Manhattan a otras mansiones cada vez más opulentas. En 1895, la empresa ya había abierto sucursales en París y Londres, una forma de reconocer la procedencia de la mayor parte de su catálogo. La casa no se molestó en mantenerse al día con los gustos cambiantes; los magnates estadounidenses que formaban su clientela regular —John Jacob Astor, Collis P. Huntington, J. P. Morgan, H. O. Havemeyer, un plantel de multimillonarios— sostenían constantemente aquel sesgo conservador. Durante muchas décadas, las grandes cifras se movieron en el terreno de los antiguos maestros, la especialidad de los Knoedler. Si en 1870 la firma pudo

cobrar 16.000 dólares a William H. Vanderbilt por un Meissonier, a Andrew Mellon le cobraron más de un millón de dólares por una *Madonna* de Rafael. No es que prescindieran por completo de las escuelas contemporáneas; los modestos y atractivos paisajes de la escuela de Barbizon colgaban de sus paredes, junto con algunos cuadros de pintores estadounidenses del momento. Pero si lo que buscaban era Manet, por no hablar de Cézanne, los coleccionistas estadounidenses tenían que mirar en otra parte.

Era en la galería de Paul Durand-Ruel donde había que mirar. Desde sus comienzos a principios de la década de 1870, esta galería había comprado cuadros impresionistas a bajo precio, pagando a los artistas una cifra de entre 140 y 500 francos por lienzo, y vendiéndolos con un margen de beneficio razonable. Este bucanero emprendedor compraba cargamentos enteros de cuadros de golpe, o bien se comprometía a adquirir la producción completa de un artista favorito. Su asalto al estudio de Manet en 1873, en el que se hizo con veintitrés cuadros por 35.000 francos, le resultó inmensamente rentable, ya que despachó estos tesoros a precios entre los 4.000 y los 20.000 francos la pieza. El contrato firmado en 1881, por el que compraba a Pissarro todo cuadro que pintara en el futuro, concedió a Durand-Ruel un monopolio virtual sobre su producción, que por aquel entonces se vendía a sólo 300 francos por lienzo, cifra que multiplicó por diez, y más aún.

Durand-Ruel, pues, era un especulador dotado de intuición para lo futuro. Los pintores a los que más admiraba, decía —los impresionistas— «son dignos de ser incluidos en las colecciones más hermosas».[16] En un mundo en el que los gustos conformistas estaban sometidos a fuertes presiones, pero seguían teniendo sus partidarios, se podían encontrar marchantes de todas las tendencias. No está de más señalar que Durand-Ruel, con todo su radicalismo estético, era un reaccionario de una sola pieza en asuntos de política y religión, buen católico y monárquico leal: una refutación más de la leyenda según la cual los modernos eran, sin fisuras, de izquierdas.

Hubo años, sobre todo a finales de la década de 1870, en los que Durand-Ruel pasó apuros financieros, y por un tiempo quedó seco como fuente de apoyo para los pintores franceses modernos. Se recuperó, sin embargo, y los impresionistas se recuperaron con él. En 1883, envió a Boston una selección de sus valiosos cuadros, impresionistas incluidos. Los estadounidenses ricos habían acudido hasta entonces a la galería de Durand-Ruel en París, y ahora era él quien acudía a ellos. En 1886 había abierto ya una sucursal en Nueva

York. Fue una operación astuta y rentable. Aunque la crítica estadounidense siguiera expresando sus dudas ante la nueva pintura con objeciones estéticas ya escuchadas en Europa, un número suficiente de sus paisanos respondió con entusiasmo y se convirtió al impresionismo. El poder de los marchantes no fue el menor de los factores que contribuyeron al éxito de aquella revolución.

Otra potente institución orientadora en el ámbito de las artes, la de la crítica, dirigida más bien a los consumidores de cultura que a sus creadores, desarrolló una relación con las artes más ambigua que la de los marchantes o los empresarios del espectáculo. El *Musical Times and Singing Class Circular* de Londres comentaba en 1889: «Existe un cierto sector del público lector de mente tan invertebrada que no está dispuesto, o bien es incapaz de formarse su propia opinión. A estas personas, toda afirmación que proceda de una fuente autorizada les atrae con una fuerza de lo más irresistible».[17] Por desgracia, demasiadas de estas fuentes tan atractivas merecían menos consideración a su autoridad de la que pretendían.

En la Francia de mediados del siglo XIX en particular, a medida que aquella nueva institución, el periódico de gran tirada, se iba haciendo con un número de lectores cada vez mayor, el campo del periodismo literario se vio plagado de escribidores venales cuyas opiniones no eran propias. Escribían lo que les ordenaba su editor, o bien lo que quisieran los artistas de los que hablaban, mediante soborno. El retrato que hace del gremio Balzac en *Ilusiones perdidas* como ciénaga plagada de personajes sin escrúpulos en el París de la década de 1840 es una caricatura, pero de contornos sólo ligeramente exagerados. Estos filisteos profesionales no se dirigían más que a los filisteos, y engendraban con ello más filisteos. Los artistas de vanguardia carecían tanto del dinero como del deseo de ganárselos.

La corrupción, sin embargo, era una amenaza relativamente menor para los artistas de vanguardia si se compara con la ignorancia incurable, o la cultura insuficiente que a menudo mostraban los críticos. En 1891, Henry James lamentaba el desbordamiento de la cháchara literaria, alimentado por escritores sin la menor cualificación para pronunciarse sobre cuestiones tan sagradas como la narrativa contemporánea, la poesía, la música o la pintura. En sí, la proliferación de la opinión impresa que se produjo en la era victoriana era «una catástrofe», escribía, adoptando el tono más solemne, que suponía nada menos que «el fracaso de la distinción, del estilo,

del conocimiento, del pensamiento».[18] Las cosas no eran tan sombrías. Al fin y al cabo, al siglo no le faltaban críticos perspicaces, desde William Hazlitt a Bernard Shaw, por no decir el propio James. Un crítico de arte francés, Théophile Thoré, fue el responsable del descubrimiento de Jan Vermeer, uno de los grandes de la pintura holandesa del siglo XVII. Además, estos periodistas trabajaban en la mejor compañía profesional posible, es decir, con creadores de obras maestras que hacían doblete en forma de crítica bien informada: escritores como Theodor Fontane y Oscar Wilde, compositores como Hector Berlioz y Robert Schumann, poetas como Charles Baudelaire y Théophile Gautier, pintores como James McNeill Whistler y Max Liebermann. Todos, lejos de negar los nuevos talentos u oponerse al cambio, salieron decididamente en su defensa.

Es cierto que por amplias y animosas que fuesen, ni la erudición ni las simpatías de los críticos eran una garantía de que se mostrarían receptivos a los experimentos modernos. Humanos al fin y al cabo, incluso los más ilustres del gremio podían carecer de oído en uno u otro registro. Quizás el más respetado de los críticos literarios, a quien casi todos los lectores franceses cultos tenían por guía, Charles-Augustin Sainte-Beuve, no fue capaz de apreciar algunos de los talentos nuevos que el público iba a saludar como los más destacados entre los modernos. Sus decididas alabanzas a *Madame Bovary* de Flaubert en 1857, nada más publicarse, son un ejemplo de perspicacia y generosidad hacia un maestro contemporáneo y original. Los críticos posteriores de este crítico, sin embargo, el más famoso de los cuales fue Marcel Proust, pensaban que pesaba demasiado su condición de juez de la historia y la biografía como para reconocer a los revolucionarios de su tiempo. Aun siendo cierto que Sainte-Beuve ensalzó a Baudelaire, parece ser que no lo ensalzó lo suficiente, y su historial en lo tocante a otros rebeldes no es brillante. Dicho brevemente, los modernos se veían obligados a abrirse camino, en parte, en contra de aquellos críticos cuya buena voluntad habrían apreciado, y cuyos veredictos han dejado perpleja a la posteridad.

2

El siglo XIX fue testigo del ascenso de otras figuras poderosas, los administradores de los museos, un gremio por cuyo respaldo muchos artistas de vanguardia (descontando los que querían ver arder los museos) se sentían muy agradecidos y cuya enemistad juzgaban

muy dañina para su causa. Fue un siglo de fundación de museos en todos los países civilizados, y los hombres escogidos como directores ocupaban un puesto estratégico, y además de estratégico, expuesto: tenían que maniobrar entre consejos de administración o gobernantes entrometidos, por una parte, y el público aficionado al arte por la otra. De ahí que fuese para ellos algo particularmente necesario un complejo código de conducta que exigía a la vez flexibilidad y firmeza, más necesario incluso que el conocimiento y la erudición. Eran diplomáticos culturales en un destino difícil, coleccionistas de arte por el bien del público y con el dinero del público. Por tanto, tenían que cultivar el don de ser conciliadores sin mostrarse serviles. Y de todos los directores de museo de fines del siglo XIX, el más asombrosamente dotado de tales armas fue Alfred Lichtwark, quien, como ya sabemos, llevaba desde 1886 al frente de la Kunsthalle de Hamburgo. Antes he aprendido de él; merece la pena que nos instruya una vez más.

En 1891, Lichtwark encargó a Max Liebermann que pintara un retrato de cuerpo entero y tamaño real de Carl Petersen, burgomaestre de Hamburgo, con el fin de inaugurar una nueva «Colección de Cuadros de Hamburgo». Era una iniciativa arriesgada: Petersen, apuesto, de blanca cabellera, llevaba su avanzada edad con una dignidad imponente, pertenecía a la antigua élite local y no se le conocía devoción por la experimentación artística. Por su parte, Liebermann, berlinés de nacimiento célebre por su ingenio, y ya para entonces uno de los pintores más conocidos de su país, tenía el estigma de ser un iconoclasta: muchos le consideraban, de modo algo impreciso, un impresionista, aunque fuera un moderno de una especie relativamente moderada. El hecho de ser judío no contaba a su favor en determinados círculos, pero más importante era que sus detractores lo desdeñaran como un defensor de la fealdad en el arte.

La considerable y entusiasta clientela de Liebermann, entre la que se contaba Lichtwark, no estaba de acuerdo. En cuanto a la elección de temas, se le conocía por las escenas de género abarrotadas de personajes —niños de un orfanato de Amsterdam, sin patetismo— y por los retratos, principalmente de profesionales liberales prominentes. Había pulido su estilo bajo el sello de los artistas franceses contemporáneos y holandeses del siglo XVII —Théodore Rousseau entre los primeros, Frans Hals entre los segundos— cuyas obras iba a visitar una y otra vez durante sus viajes anuales a Holanda y Francia. Vivía por entonces en Múnich, y dos décadas antes del encargo de retratar a Petersen se había asegurado una am-

plia publicidad en dos ocasiones. Había pintado un Jesús en el templo realista, de doce años y sin intento alguno de idealizar a los sacerdotes, ni tampoco, ya puestos, al Redentor. Fue un lienzo escandaloso que dio lugar a un debate enconado, duros discursos en la cámara legislativa de Baviera incluidos. También había vendido un cuadro de gran tamaño que mostraba a unas campesinas en un granero desplumando gansos, *Die Gänserupferinnen*, por 3.000 marcos, suma considerable que venía a equivaler a los ingresos de un artesano hábil a lo largo de dos años. Desde entonces su paleta se había aclarado y se había aproximado a una forma de ver el mundo con ojos franceses y modernos.

Con todo, Lichtwark pensó que podía correr el riesgo del encargo a Liebermann. Lo había conocido y le había agradado su persona, hubo visitas y correspondencia entre ambos, y dos años antes había comprado uno de sus cuadros para la Kunsthalle. Buen conocedor de la historia del arte, y hombre de gustos sólidos, Lichtwark era el modelo del director de museo, un funcionario que trabajaba con gran dedicación y habilidad para satisfacer al consejo y al público asiduo de los museos. Como escribiera de él Gustav Pauli, su sucesor, era «una compañía excepcional, y se ganaba a las personas con una mezcla tan afortunada como rara de franqueza sin rodeos y discreción». Hizo de su vida, añadía Pauli como si hablara de Oscar Wilde, «una obra de arte».[19]

Era un homenaje algo excesivo. Se puede afirmar con justicia, no obstante, que Lichtwark, al convertir la Kunsthalle en una escuela para los consumidores de arte, hizo buen uso de sus dones al servicio de lo nuevo. En 1903, en una conferencia sobre «Los museos como instituciones educativas», sostenía algo que los modernos sólo podían aplaudir: «Suponiendo que los museos no se osifiquen, tendrán que transformarse. Cada nueva generación les planteará nuevas tareas y exigirá nuevos logros».[20] Al leer unas palabras tan meditadas por parte de un director de museo, un revolucionario del arte podría pensar que era cosa conveniente preservar intacto su radicalismo.

El hecho de que Lichtwark pudiera acumular tanto poder pone de manifiesto que por jerárquica que fuera, la sociedad alemana, sin duda la de Hamburgo al menos, era lo bastante porosa como para permitir el acceso a miembros escogidos de medios marginales. Hijo de un molinero muy humilde, nacido en 1852 en un barrio rural de Hamburgo, pasó la mayor parte de su infancia con una aguda con-

ciencia de su pobreza y férreamente decidido a escapar de la misma. Sus dones intelectuales, unidos a una ambición que nunca le abandonaba, le encaminaron hacia el oficio de maestro; luego, poco antes de cumplir los treinta años, tras poder asistir al fin a la universidad y servir como aprendiz en museos berlineses, dio el salto a la administración. Su nombramiento como director de la Kunsthalle —a los treinta y cuatro años— satisfizo sus mayores aspiraciones: saliendo de un medio marginal, pasó a formar parte del núcleo de la sociedad. Fuesen las que fuesen las polémicas a las que tuvo que hacer frente, conservó el puesto hasta su muerte en 1914.

Si había persona capaz de persuadir a la élite de Hamburgo de la valía de Liebermann, era Lichtwark. El encargo de retratar a Petersen, sin embargo, resultó más problemático de lo esperado. Petersen detestó el retrato y lo denigró como una mera caricatura, demasiado relajada y carente de gusto. Si se trataba de un experimento, era un experimento fallido. Los colegas patricios del alcalde no se arriesgaron a disentir. Semejante respuesta hizo poner manos a la obra al Lichtwark diplomático. Para quitar leña al fuego de la controversia sin tener que renunciar al retrato, impidió que fuera expuesto hasta 1894; cuando se expuso, permaneció tapado tras una cortina. Hasta 1905 no se atrevió a desvelar la obra a plena vista del público. Había salvado la obra de Liebermann para la Kunsthalle.

Es probable que salvara también el puesto, cosa que para él era de una importancia capital. El antes maestro disponía ahora de una ciudad entera, y a través de sus publicaciones, de todo un país como alumnado. Escribía en un estilo fluido, y no perdía ocasión de poner sus palabras en letra impresa. Como prácticamente todo le interesaba, escribió sobre prácticamente todo, decoración de interiores, jardinería, arte primitivo, pintores locales ignorados, fotografía, muebles, formación artística e incluso pintura. Estaba convencido de que el buen gusto, lejos de estar confinado a la poesía o la pintura, es una cualidad omnipresente que se expresa en la casa que se construye, el jardín que se planta, la mesa que se pone.

Dichas escapadas por los caminos poco frecuentados del gusto le parecían una parte esencial de su cometido didáctico. Juez severo, pero perspicaz, estaba convencido de que la Alemania de su tiempo era tristemente deficiente en cuestión de sutilezas del sentido estético. Tampoco los museos contribuían a aliviar la situación. El arte que exhibían era precisamente eso: arte de exhibición, «un arte sin hogar, sin relaciones, destinado solamente al efecto pasajero».[21] Resumiendo, Lichtwark era un moderno con sentido de la tradición,

en ciertos sentido el aliado más útil que pudieran desear tener los vanguardistas, ya que era capaz de dirigirse a los tradicionalistas sin sentirse alienado por ello. El país entero, escribió, y no sólo Hamburgo, debía aprender a construir sobre determinados hábitos culturales en materia de arte; si se carecía de ellos, sin embargo, había que crearlos. «Sin esto, no podremos aspirar a la cultura.»[22]

Se trataba de realidades ingratas, pensaba Lichtwark, pero lejos de ser motivo para la desesperación, debían ser una llamada a la acción. Añorar una alta cultura auténtica y desaparecida era desperdiciar el tiempo y las energías; sólo una mirada ecuánime a la cuestión de a quién había que educar, con cuánta urgencia y en qué aspectos podía conducir a alguna mejora. Ésa es la razón por la que Lichtwark pasaba tanto de su valioso tiempo observando y reflexionando sobre el público consumidor de arte y sus costumbres. Hemos visto ya su clasificación de ese público, en la que mostraba a los verdaderos amantes del arte como escasos en número y muy poco influyentes. Aquel lamento databa de 1898.

Lichtwark no se volvió más optimista con el paso del tiempo; en todo caso, la burguesía alemana le deprimía aún más. «Quienquiera que observe al burgués desde el punto de vista del arte y el artista —escribía en 1898— no podrá sentirse muy reconfortado. Verá un advenedizo con todos los desagradables rasgos de una especie pagada de su éxito, porfiada y arrogante, a un enemigo jurado de toda independencia artística, patrón y protector de todos aquellos que halagan su vanidad y su estrechez de miras.»[23] Tales personajes carecían de cualquier apetito visceral por el arte y, tristemente, habían rebajado la arquitectura, las artes decorativas y la pintura a su propio nivel. Cualquier moderno enfrentado a la tradición y que se encontrase cara a cara con el público comprador alemán hacia el cambio de siglo no habría tenido nada que objetar a este veredicto demoledor.

En su calidad de profesor de arte más eminente de Hamburgo, Lichtwark hizo uso de su propia Kunsthalle como foro predilecto, naturalmente. Topando con resistencias inevitables, como sucedía a menudo, maniobraba con toda la valentía posible, y con la prudencia necesaria. Sus gustos, en parte cultivados a modo de estrategias, eran desacostumbradamente diversos: era un hijo leal de su ciudad, un patriota alemán y un moderno cosmopolita. Tal eclecticismo exigente le permitió apadrinar exposiciones de pintores locales olvidados (su mayor empresa erudita fue un voluminoso estudio en dos volúmenes sobre retratistas de Hamburgo), con el consiguiente redescubrimiento de figuras del romanticismo alemán entonces prác-

ticamente desconocidas y muy estimadas hoy en día, como Philipp Otto Runge y Caspar David Friedrich. También fue el introductor en los museos alemanes de pintores franceses recientes a los que pocos habían visto hasta entonces. Fue el primer director en añadir obras de Courbet, Manet, Monet, Sisley y Renoir a la colección de la Kunsthalle. Si pensamos en el contemporáneo incidente con la herencia de Caillebotte, muestra de la enconada resistencia francesa ante la pintura moderna, la situación en Alemania no parecía muy distinta.

Sabiamente, sin embargo, Lichtwark compraba solamente una o como mucho dos obras de estos rebeldes vanguardistas, mientras que compraba, literalmente, docenas de cuadros de Liebermann; éste, aunque desdeñado por impresionista, era al menos un impresionista alemán. Estaba abriendo la puerta a los modernos, aunque fuera una rendija, negándose astutamente a inundar la galería con sus obras, sobre todo dado que la mayor parte de sus adquisiciones modernas eran extranjeras, y lo que es peor, francesas; y sin embargo, estaba de parte de estos aventureros que desafiaban al *Salon*.

En realidad, nada le complacía más al salir de cacería para surtir a la Kunsthalle que contemplar las obras de los impresionistas. En 1899, visitó al marchante favorito de éstos, Durand-Ruel, para renovar su trato cordial con los Sisley, Renoir y Pissarro que había allí de muestra. Ésta era «una de las exposiciones más interesantes que se pueda ver», informó a la comisión supervisora que dirigía la Kunsthalle. La visita era gratis, pero aun así eran pocos los que acudían: «Si cobráramos la entrada, no vendría nadie —le comentaba Durand-Ruel—. El público se rebela contra todo lo bello.» Al parecer, también los franceses tenían que aprender a mirar. No así Lichtwark. Monet, exclamaba, era «siempre el mismo y siempre distinto, aunque apegado a una fórmula, siempre igual de excelente y sin embargo innovador». Que se burlaran de él y de sus socios todo lo que quisieran, pero los impresionistas «perdurarán y serán los grandes supervivientes de su época».[24] Lichtwark cumpliría con la parte que le tocaba para hacer que dicha predicción se hiciese realidad.

El hecho de tener unos cuantos colegas influyentes de su parte sólo podía contribuir a afianzar el gusto Lichtwark por la nueva pintura, dondequiera que ésta surgiese. Su homólogo en Berlín, Hugo von Tschudi, director allí de la Galería Nacional, fue un aliado de cuyo combate con la vieja guardia Lichtwark fue testigo con particular entusiasmo y cierta aprehensión. «Hay un círculo en Berlín —escribía este último en 1897— en cuyo interés vital está consi-

derar la famosa inscripción a la entrada de la Galería Nacional, "Al arte alemán", como una directriz para sus adquisiciones con el fin de impedir la entrada a todo lo extranjero.» Los adversarios de Tschudi, añadía, recurrían a dos argumentos para sus exabruptos: «el patriotismo y el odio a lo llamado moderno [*das sogenannte Moderne*]». Una combinación perversa de ambas cosas era lo que animaba su campaña, liderada por el provecto Carl Schuch, especialista en paisajes y naturalezas muertas, autor de varios lienzos de la Kunsthalle de Lichtwark, y por Anton von Werner, un Gérôme alemán, el más destacado, y sin duda el mejor pagado de los pintores académicos de escenas patrióticas multitudinarias —batallas victoriosas, la proclamación del Reich alemán en Versailles en enero de 1871, y otras por el estilo— en las que hasta el último de los personajes estaba minuciosamente dibujado y era reconocible al instante. Lichtwark informaba al comité administrativo: «A nosotros este conflicto nos incumbe directamente, dado que Werner y Schuch, recurriendo al apoyo de los reaccionarios de Hamburgo, están tratando de sembrar cizaña entre nuestro trigo. Los panfletos de Werner y Schuch están siendo distribuidos en Hamburgo por centenares».[25] Los agresivos artistas de vanguardia no eran los únicos en tomar las armas en aquellos años.

Las palabra no era la única arma. El dinero era igual de efectivo, y a menudo lo era más. En el cuarto de siglo que pasó Lichtwark al frente de la Kunsthalle, se había convertido en un lamento rutinario entre los administradores de los museos que los turistas invasores procedentes de Estados Unidos, derrochadores y voraces, estaban disparando los precios no sólo de los Rembrandt y otros maestros antiguos, sino del arte moderno, nada menos. Cierto, quizá, pero los directores de museo europeos se mostraban igual de ávidos que cualquier estadounidense a la hora de competir por obras de primera. Concédase que no podían sobrepasar arbitrariamente su presupuesto anual para echarle el guante a un lienzo especialmente predilecto —y caro—, pero sí podían poner aquí lo que quitaban allá dentro de sus subvenciones, o solicitar el apoyo financiero de los particulares para adquisiciones especiales. El encargo de Lichtwark a Liebermann para pintar el retrato del burgomaestre Petersen jamás podría haberse financiado sin un subsidio privado.

Por tanto, a la hora de extender la fama (y elevar el precio) de los modernos controvertidos, los directores de museo europeos eran los rivales más asiduos de los estadounidenses. En 1912, Lichtwark se encontraba una vez más en París, y compró un Renoir espléndi-

do y lleno de vida, raro entre su obra, que representaba a un joven parisino a caballo, con ropa de montar elegante y acompañado de un niño montado en un poni; le costó 90.000 marcos alemanes, nada más. En retrospectiva, los 3.000 marcos que recibió Liebermann por su *Gänserupferinnen* cuarenta años antes —por aquellos tiempos la inflación era relativamente baja— eran toda una ganga.

Ésta era la situación alrededor de 1900, cuando lo moderno iba madurando y conquistaba, con los impresionistas, sus primeros triunfos. A medida que nos aproximamos al apogeo del fenómeno moderno en los capítulos centrales que siguen —capítulos dedicados a cada una de las artes por separado— comprobaremos que los modernos nunca tuvieron asegurada la victoria, ya fueran poetas, pintores, dramaturgos o arquitectos. Incluso el éxito mismo podía constituir un fracaso.

Segunda parte

CLÁSICOS

Capítulo tres

Pintura y escultura: la locura de lo inesperado

Varios años antes de 1890, el paso de la innovación artística se había acelerado de manera apreciable, especialmente en Europa. Casi cada año trajo asombro —aunque algunas veces ocurrió lo contrario— a los asistentes de conciertos, de lecturas o de representaciones teatrales. Los novelistas con aspiraciones literarias se volvieron más exigentes con sus lectores, los poetas esperaban que su público conociera la tradición popular esotérica, los compositores experimentales empezaban a mostrar desprecio por la música fácil de escuchar y los arquitectos inspirados, cansados de copiar los modelos clásicos que les habían enseñado en sus escuelas, probaban con audacia nuevos materiales y espacios con los que nunca antes se había experimentado. La modernidad, en todos los dominios de la alta cultura, se subió a un tren de alta velocidad hacia el futuro; sin embargo, los más espectaculares revolucionarios de la estética durante aquellos años fueron los pintores.

Desde esa perspectiva, las minirrevueltas de la Sezession que estallaron entre los pintores alemanes y austriacos durante la década de 1890 fueron sintomáticas de un creciente descontento con las convenciones estéticas, a la manera de una escuela de artistas antiacadémicos que pronto sucede a sus predecesores y en muchas ocasiones se siente superior a ellos. Los integrantes de la Sezession, rebeldes contra las dogmáticas y poderosas escuelas de arte de Berlín, Düsseldorf, Múnich y Viena, fueron, a causa de todas las protestas de los tradicionalistas, tenuemente subversivos. Ellos retuvieron el ideal mimético, pero al mismo tiempo sus pinceladas eran más sueltas, en ocasiones realzaron sus colores y añadieron a sus principales temas las figuras de gente común, familias trabajadoras y campesinos. Aunque los lienzos de los pintores de la Sezession se vendían

bien, su posición a caballo entre el tradicionalismo y el aventurismo resultó no ser suficientemente radical para el arte del siglo XX.

Los contemporáneos más perspicaces notaron que los cambios generacionales entre los pintores nunca habían sido tan rápidos y abruptos como durante los años anteriores a la Primera Guerra Mundial. Espíritus precoces desfilaron bajo la bandera común de la modernidad, pero poco a poco se fueron diferenciando entre ellos, más por sus emblemas que por sus divergencias artísticas básicas. El impresionismo, postimpresionismo, neoimpresionismo, simbolismo, expresionismo, orfismo, cubismo, futurismo, suprematismo, neoplasticismo, surrealismo, además de los Nabis y el grupo de los Fauves, acapararon las cada vez más numerosas exposiciones y empezaron a invadir el ambiente del arte en el paso al siglo XX y en los años posteriores.

Este carnaval de nombres es relevante para el estudioso de la modernidad. Los más influyentes de estos pintores, especialmente los impresionistas y los expresionistas, bien con la bendición de sus fervientes partidarios o con la de espectadores más dubitativos, enfatizaron notablemente los más íntimos impulsos de la esencia de su arte. Estos pintores pusieron a un lado la historia, los géneros, los viejos mitos y, sin duda, la asidua imitación de la realidad externa, porque primordialmente escucharon sus reacciones íntimas respecto a su búsqueda de correlativos estéticos objetivos. Indirectamente, pero de manera intensa, sus lienzos eran confesiones. Hemos de hacer notar que algunas de estas denominaciones fueron tendenciosas. *Fauves*, fieras, por ejemplo, etiqueta poco aduladora para André Derain, Henri Matisse y Maurice de Vlaminck, cuyas pinturas enérgicas y agresivamente coloridas asombraron al principio al público de 1905, era también una denominación un tanto excesiva, ya que los paisajes de estos artistas eran comentarios exuberantes de un mundo reconocible.

La profusión de etiquetas pone en evidencia lo que hemos hecho notar con anterioridad: un insaciable apetito de identidad por parte de aquellos pintores distanciados de las pautas tradicionales y una, a menudo, ávida impaciencia por formar una escuela con un programa diferente que reconociera sus dones especiales y les concediera un lugar en aquella gran rebelión en contra de lo cotidiano. Ellos eran almas solitarias tanto cuando estaban juntos como separados. Pensaban de sí mismos que eran importantes y necesarios. Giorgio de Chirico, el indiscutible portavoz de la Escuela Metafísica, escuela italiana de pintores posterior a la guerra, lo explica con su habi-

tual grandiosidad de la siguiente manera en 1919: «Una era europea como la nuestra, que lleva a sus espaldas el enorme peso de infinitas civilizaciones y la madurez de muchos períodos aciagos y espirituales, produce un arte que en ciertos aspectos recuerda la ansiedad del mito. Este arte se alza a través de los esfuerzos de unos pocos hombres dotados con una especial clarividencia y sensibilidad».[1] A pesar de que comparables tumultos enturbiaron las aguas en otras artes, compositores, dramaturgos o coreógrafos no fueron tan rápidos como los pintores en proveerse de nuevas identidades.

Éstos fueron tiempos de cuestionar con descaro las reglas largamente honradas en todas las artes, de mofarse de los virtuosos bien pagados y asentados, de ponerle fin a amadas formas estilísticas, a manidas recetas religiosas, al prurito autoprotector y a los modales anacrónicos que habían dominado el panorama cultural durante tantos años. Pero el triunfo de los nuevos todavía no estaba asegurado. Por todos lados, muchos de estos espíritus modernos se quejaron de la enorme influencia y la tenacidad de aquellos consumidores que creían ciegamente en la tradición y que complacientemente preferían un arte *kitsch* fácil de digerir en vez de la ardua labor de proveer un placer estético duradero. En Berlín, en diciembre de 1901, el emperador alemán Guillermo II, quien se proclamaba experto en artes tanto como en casi cualquier otra cosa, pronunció un discurso festivo y memorable, aunque también desacertado, en el que llamó a la pintura moderna que se estaba extendiendo por los países occidentales «arte de alcantarilla».[2,*] Lo cierto es que no usó esas palabras literalmente, pero sí fue ése el mensaje que transmitió. Hubo, además, muchos alemanes sin ninguna atadura a la corte y personas de otros países que estuvieron de acuerdo con él.

Muchos de estos modernos explotaron este insulto imperial como un incentivo. Sabían —o al menos se decían los unos a los

* Paráfrasis de un discurso del emperador Guillermo II al celebrar la finalización de la Siegesallee, una ridícula «Avenida de la Victoria» construida bajo sus órdenes en Berlín, constituida por treinta y dos estatuas de sus antecesores de la dinastía Hohenzollern. El discurso ceremonial fue irritante en el ámbito internacional porque acusaba a las artes de todas las naciones, excepto las artes alemanas, de ser, con seguridad, degeneradas. Él no usó literalmente el término *Rinnsteinkunst*: «Arte de alcantarilla». Lo que él dijo fue que una nación puede cultivar su papel de modelo de otras sólo si los ideales del arte han penetrado en los más bajos estratos de la sociedad y «cuando el arte ayuda a subir y no a descender a las alcantarillas». Pero fue la cita parafraseada aquí la que se convierte en famosa o notoria.

otros a modo de estímulo— que dijera lo que dijera el Káiser, si seguían su estrella, ellos estaban en el buen camino hacia la verdad artística. Los fracasos aparentemente ligados a su atrevida subjetividad fueron en realidad victorias escondidas. La precisión mimética que por tanto tiempo había servido como punto de referencia del buen gusto en la pintura y la escultura, la ficción y el drama, para ellos estaba anticuada. En poco tiempo, los modernos consideraron una obligación profesional casi sagrada el famoso mandato de Ezra Pound: «¡Innova!». Así, fueron los pintores de la vanguardia los primeros y más visibles revolucionarios culturales.

Con el paso del tiempo, los vanguardistas se subieron también al tren de alta velocidad hacia el futuro; aunque hubo un grupo de personas, pequeño pero significativo, que abandonó el tren en algún momento crítico. Tal despedida pudo haber separado amigos íntimos. Consideremos a Mary Cassatt —felizmente asentada en París desde 1874 en un voluntario y agradable exilio, económicamente independiente y cerca de Degas—, la única pintora americana que alguna vez ha expuesto con los impresionistas. Ella fue la educadora más persuasiva a favor de la modernidad, convirtió a la causa de la nueva pintura a ricos visitantes del campo y, sin duda, hizo más por domesticar a innovadores radicales como Manet en Estados Unidos que cualquiera de los marchantes de arte, incluso los más persistentes. Sin embargo, aun para ella las últimas direcciones en la pintura fueron excesivas y la dejaron escéptica, e incluso hostil, ante este nuevo panorama. En 1912 instó a su mejor amiga, Louisine Havemeyer —a quien en el pasado había persuadido para que recopilase una extraordinaria colección de obras de artistas franceses modernos como Courbet y Manet— a vender sus Cézannes, cuya popularidad, estaba segura de que «no podía durar». «Todo el *boom*» por Cézanne «es una locura y debe llegar a su fin».

No muy entrado el año siguiente, a Mary Cassatt le preocupa que la afición de su Louisine hacia Matisse —quien era, desde su punto de vista, nada mejor que un *farceur*, un disparate— haya crecido demasiado. Por supuesto, Cassatt tenía una explicación para los experimentos con colores brillantes en los lienzos de Matisse: «¡Si pudieras ver sus trabajos de juventud!, ¡cuántos clichés!, ¡qué ejecución tan débil! Él era suficientemente inteligente para saber que nunca podría alcanzar la fama, por eso se encerró durante años y desarrolló este estilo que le ha dado notoriedad». «Mi querida

Louisa —concluye Cassatt con una audaz generalización—, no sólo en política reina la anarquía.»[3] La pintora norteamericana escogió una manera muy conveniente de rechazar a un hereje artístico que ella no podía, o no quería, comprender: llamó «fraude» a Matisse[4] e interpretó su libertad como una licencia. Pero había muchos amantes de las exploraciones modernas —la señora Havemeyer era uno de ellos, ya que a pesar de su afición a Courbet, había claramente mostrado un interés por el radical Matisse— que lograron ver algo más allá del entusiasmo juvenil. Pero aquella habilidad requería una agilidad acrobática muy difícil de encontrar. Al final, la modernidad probó la flexibilidad de la estética no sólo de aquellos conservadores culturales sino también de los pintores modernos.

Louisine Havemeyer no fue la única tenaz admiradora entre los amantes del arte moderno a la que sus más íntimos pusieron inconvenientes. Algunos de ellos, como Arthur Schnitzler, tuvieron que luchar contra ellos mismos. El más ingenioso dramaturgo, novelista y escritor de relatos del tardío imperio austrohúngaro, más flexible y aventurero que sus compatriotas modernos vieneses, hizo del supremo tema de la sexualidad su especialidad. Eso le permitió ganarse la admiración de Freud debido a su perspicacia, que manifestó a través de una oportuna amalgama de sabiduría, audacia y precisión. La apreciación de lo nuevo era natural para él, a pesar de que incluso alcanzó un punto donde la novedad pasó por encima de las barreras de su habilidad para reaccionar con cualquier cosa que no fuera desconcierto y desaprobación. A principios de 1913, Schnitzler asistió a una exposición de Picasso en Múnich y encontró que, después de haber aplaudido durante tantos años los ataques de Picasso contra el realismo académico, su último giro le resultaba completamente ininteligible. «Las pinturas tempranas son extraordinarias —escribió en su diario—. Resistencia vehemente a su actual cubismo».* Los conflictos que los modernos tuvieron entre ellos y

* Los diarios de Arthur Schnitzler (*Tagebücher*), febrero de 1913. Schnitzler se bajó del tren de alta velocidad hacia el futuro una vez con anterioridad: en diciembre de 1908, cuando escuchó al Cuarteto Rosé interpretar el revolucionario Segundo cuarteto, opus 10 de Schoenberg —la primera composición mayoritariamente atonal de importancia — y, con otros miembros del público, se resistió a él. «No creo en Schoenberg —escribió en su diario—. Entendí inmediatamente a Bruckner, a Mahler, ¿debo fallar ahora?», 21 de diciembre de 1908. Por entonces, este oyente flexible proyectaba su inhabilidad para seguir lo más nuevo —el más dramático paso hacia la modernidad musical— del compositor y tildó a Schoenberg, como Cassatt había hecho con Matisse, de estafador. Véase la entrada del 4 de abril de 1912.

con los tradicionalistas construyeron la historia de su desorden, una historia siempre estimulante, nunca aburrida.

Ensimismamiento: introversión expresiva

1

De todas las formas en las que los modernos pudieron manifestar su más íntimo ser, hacer autorretratos explícitos fue lo que los puso en íntimo contacto con sus espectadores. Estas miradas en el espejo fueron monumentos a la subjetividad. En general, no fueron lo suficientemente patológicos como para poder ser considerados narcisistas, pero sí lo suficientemente enérgicos como para servir de documentos de ensimismamiento. En ellos hay una intensa preocupación por el yo, lo que permitió que el artista alcanzase una inmortalidad temporal y afianzara su respetabilidad. El menosprecio y el rechazo raramente tuvieron como resultado autorretratos. Debemos apuntar que el pintor moderno no inventó el género; como en tantas otras ocasiones, ellos también se aprovecharon del pasado. Algunos de los más aplaudidos y expresivos autorretratos datan de por lo menos cuatro siglos atrás. Piénsese en Alberto Durero, que se mostró a sí mismo en una gran variedad de poses imaginativas, incluido *Hombre desesperado*. Piénsese también en la legendaria serie de autorretratos que Rembrandt pintó desde su época de aprendizaje hasta su madurez —se cuentan al menos setenta y cinco— convertidos en objeto casi de veneración. Si bien es cierto que los pintores modernos conocieron y admiraron a los autorretratistas que los precedieron, no sólo estaban intentando encajar en una tradición. En efecto, sus tributos a los precursores estelares fueron una práctica habitual entre ellos, pero también estaban atrapados por sus yo problemáticos.

En su pasión por el autorretrato no todo fue exuberancia. Su pintura también tenía un sustancial lado depresivo, tan comprometido en exteriorizar miseria como en exhibir la profunda satisfacción por sus aptitudes artísticas. No es que la neurosis fuera una condición para tener un don artístico; este enlace casual nunca ha sido clínicamente establecido, a pesar de que durante las décadas de la modernidad esa supuesta relación se convirtió en el tema favorito de los psicólogos y en un cliché muy popular entre la gente educada. De hecho, las diferentes historias personales durante el perío-

do de la modernidad clásica apoyan la validez de la teoría que afirma que la locura y las mentes brillantes eran buenas aliadas.

Los famosos tratados de finales del siglo XIX escritos por el crítico cultural alemán Max Nordau y por el criminólogo italiano Cesare Lombroso, ambos doctrinarios, extendieron entre el público general la idea del improbable, e impreciso, enlace entre la genialidad y la locura. No parecía una teoría descabellada, sobre todo si se piensa que Vincent van Gogh y Paul Gauguin, sin duda los más importantes pintores modernos, presentaron con suficiencia los síntomas esperados: el primero se mató de un tiro después de pasar por numerosos ataques psicóticos aterradores y el segundo abandonó a su esposa, a sus cinco hijos y una próspera carrera como corredor de Bolsa para pasar el resto de sus días pintando en la distancia, en la pobreza y el exilio.

Las obras de estos dos maestros de expresivas introversiones contribuyeron al enorme número de autorretratos de pintores modernos decididos a ir más allá de la revolución estética empezada por los impresionistas clásicos. Con su justa y rápida conquista del favor de los coleccionistas, Monet y sus socios forzaron la entrada del arte no convencional en sus colecciones y, debido a eso, la siguiente generación (medio agradecida, medio insistente con su propia originalidad) pudo abrirse camino. Es pertinente recordar la queja de Gauguin de que los impresionistas estaban pintando «sin libertad, siempre constreñidos por la necesidad de la probabilidad».[5] Era una frontera que él y otros miembros de su grupo estaban determinados a cruzar: pintarían caballos azules, cristos amarillos, caras verdes y dedicarían especial atención a aquellos motivos «inartísticos» tales como un par de zapatos o una silla. Como los mejores entre los simbolistas (nombre tomado de la poesía francesa moderna asociada a los experimentos verbales de Mallarmé), ellos trabajaron para poder representar sus más profundas respuestas personales hacia el mundo en vez de proveer meras reproducciones exactas del mismo.

En pocas palabras, a pesar de que tanto Gauguin como Van Gogh pensaban que el arte impresionista que subvirtió el arte de salón merecía respeto, sus propias pinturas ofendieron a aquellos con gustos conformistas de manera tan decisiva que las exposiciones en las que ellos conquistaron un mayor mercado fueron muy posteriores. Van Gogh había expuesto una gran cantidad de cuadros antes de suicidarse en 1890, pero no fue lanzado a la fama universal ni sus obras alcanzaron precios astronómicos hasta el 1901, con una expo-

sición en la galería Bernheim-Jeune de París. Asimismo, con la muestra en el *Salon d'Automne* en París se puso a Gauguin en el mapa en 1906, tres años después de morir en las Marquesas en el más absoluto anonimato, excepto para su cerrado círculo de admiradores. Los dos empezaron a pintar ya mayores, pero una vez que lo hicieron, persiguieron su vocación con un obsesivo fervor religioso. En la época en la que se pintaban autorretratos, ellos también lo hicieron y, como veremos más adelante, incluso se pintaron a sí mismos a petición del otro.

Van Gogh, nacido en los Países Bajos en 1853, trabajó durante un tiempo como profesor y predicador laico en Inglaterra y no empezó a pintar en serio hasta bien entrados los veinte años; no llegó a París hasta 1886. La ciudad bullía de insurgentes artísticos, quienes le dieron una rápida educación liberal en los estilos más nuevos; a través de ellos absorbió los lienzos de los impresionistas y conoció a algunos de sus compañeros subversivos, incluido Gauguin. Pero fue en los febriles dos últimos años de su vida, desde febrero de 1888 en adelante, cuando desarrolló su definitivo e inimitable estilo trabajando en el soleado Arles y sus alrededores. Allí fue donde en el otoño de aquel año intentó crear una comunidad de pintores idealistas, y propuso a Gauguin, a quien modestamente admiraba, como *chef de l'atelier*. El proyecto no triunfó, en gran parte condenado por el carácter irritable de Guaguin y por el comportamiento errático de Van Gogh —el notorio episodio de Van Gogh cortándose parte de una oreja tuvo lugar justo antes de Navidad— y ambos continuaron pintando sus obras maestras en soledad.

Pocos artistas modernos se sintieron tan motivados como Van Gogh para explicar cuánto y de qué manera estaba volcado en su arte. Sus honestas y altamente informativas cartas a su marchante de arte y hermano, Theo, quien lo apoyó emocional y económicamente, o a su hermana Wil, sirven de exhaustivas etiquetas de museo para sus cuadros. De hecho, sus autorretratos y sus otros lienzos —interiores, bodegones, paisajes, instantáneas urbanas o retratos— forman una perfecta red de indiscreta autorrevelación. Pintó todo lo demás de la misma manera en la que se pintó a sí mismo, con la misma disposición de energía apenas domesticada, la misma urgencia, el mismo impasto pesado, las mismas pinceladas inconfundibles. Tanto si pintaba lirios o interiores, campos de trigo bajo una puesta de sol o su cara vendada después del mutilamiento

de su oreja, todo, a su manera, constituían confesiones auxiliares que lo amparaban. Sin embargo, sus cartas explicativas ponen en evidencia que él no pensaba que sus lienzos hablaran por sí mismos.[6,*]

Sus explícitos autorretratos estaban llenos de significado. Van Gogh se pintó a sí mismo cuarenta veces, entre los cuales, los mejores pertenecen al final de su vida. La primera docena fue pintada en París, todavía tenían el aspecto del trabajo de un principiante talentoso; sin embargo, hacia 1888, podía estar razonablemente orgulloso de sus esfuerzos hechos en París. «Pintarse a uno mismo no es un trabajo fácil —escribe desde Arles aquel verano—; en todo caso cuando el resultado debe ser diferente de una fotografía.»[7] Reconoció con pesar que su casi esquelética cabeza, más cuadrada que en sus versiones más tempranas, su barba pelirroja ligeramente recortada, sus pómulos prominentes, podrían recordarnos a alguien que ha visto la muerte. ¿Por qué no? Después de todo, la ventaja de su técnica impresionista es que capta las verdades intrínsecas: «No es banal y busca una semejanza más profunda que la que buscan los fotógrafos». La lente democrática, una invención que Van Gogh despreciaba, estaba para él condenada a mostrar meras superficies.

Después de encontrar su estilo, Van Gogh pudo alcanzar aquellas sutiles similitudes con la realidad que él valoraba. Con dolorosa honestidad se negó a embellecer su rostro: exhibe su palidez, a veces verdosa, sus mejillas hundidas o la prestancia de las marcas que dejaron sus crisis mentales. No sólo su cara, también su característico manejo del pincel, con el que aplicaba de manera nerviosa desconectados trazos paralelos o en forma de remolinos, hace que su ropa y el fondo escogido ayuden a la autorrevelación. Una de las declaraciones autobiográficas más elocuentes de Van Gogh no es un autorretrato entendido como tal, sino una muy reproducida, perturbada e inquietante pintura de Saint-Rémy de noche. La ciudad está iluminada por las estrellas y por una luna imposiblemente pun-

* Quizás el más conocido de estos comentarios sean las cartas acerca de *El café nocturno* de 1888, un interior con el que Van Gogh le pagó el alquiler atrasado a su casero de Arles. «He intentado expresar la terrible pasión de humanidad a través del rojo y el verde —le escribió a su hermano Theo en febrero—. El cuarto es rojo sangre y amarillo oscuro, con una mesa de billar verde en el medio; hay cuatro lámparas de color amarillo limón con un resplandor verdoso anaranjado [...] He intentado expresar, por así decirlo, los poderes de la oscuridad en una taberna mortecina, todo ello en una atmósfera como la de la caldera de pálido azufre del diablo, todo bajo la apariencia de la alegría japonesa y el buen carácter de Tartarín» (el héroe cobarde de muchas novelas de Alphonse Daudet).

tiaguda, rodeada de aureolas agitadas que indican una lucha perdida por dominar el dolor mental traduciéndolo en arte. Y los últimos cuadros se leen como si la represión no pudiera contener más las ansiedades que lo abruman. Indistintamente, tanto si los podemos etiquetar como autorretratos o no, todos ellos sirven de imágenes de su mente.

Los autorretratos de Gauguin son muy diferentes de los de Van Gogh, pero no menos iluminadores. Una comparación directa entre ellos es particularmente apropiada porque al principio del otoño de 1888, cuando Van Gogh estaba intentando persuadir a Gauguin de que se uniera a él en Arles, le propuso que ambos hicieran un autorretrato para dárselo al otro. Así lo hicieron. Van Gogh se representó a sí mismo como un monje budista japonés, miembro de un sacerdocio comprometido con una religión de la naturaleza que a él le atraía enormemente. Él está serio, incluso solemne, posando frente a un fondo de un verde neutro que enfatiza su aspecto demacrado y mirando fijamente al espectador. En marcado contraste, la imagen que Gauguin reproduce de sí mismo se interpreta como una protesta en contra del decoro, como el mensaje de un excéntrico, un inadaptado decidido que define un mundo ordinario. Su fiel amigo, el artista Charles Morice, describe apropiadamente el cuadro de Gauguin con las siguientes palabras: «ferocidad legítima de una egolatría productiva».[8] Se autorretrató para su amigo Van Gogh como un espíritu libre dentro de una cultura carcelaria, manifestando su carácter y sus conflictos a través de una distorsión agresiva del perfil de su cabeza, exagerando su siniestra nariz aguileña y, con su color artificial, dando lo mejor de sí mismo.

Incluso si no conociéramos su asombrosa experiencia vital, este autorretrato desenmascararía a Gauguin como un bucanero que había tenido éxito en el cometido que había creado para sí mismo: pintar y buscar la salvación, tal como haría en sus remotas travesías marinas, por la Bretaña rural o por el remoto Tahití. En un autorretrato de juventud de 1883 que lo muestra enfrente del caballete es todavía bastante discreto en comparación con el que hizo en 1888. En el autorretrato que pinta para Van Gogh, busca crear efectos más majestuosos. De manera reveladora, describe el cuadro en una carta dirigida al también pintor y amigo suyo Claude-Émile Schuffenecker como «uno de mis mayores esfuerzos, absolutamente incomprensible (más allá de mis palabras) en tanto es una total abstracción».[9] En

ese contexto y refiriéndose a sí mismo dice también —en una afirmación propia de la modernidad— que el todo tiene un color «alejado de la naturaleza». No es de extrañar que tanto él como Van Gogh se hayan autodenominado «simbolistas». Sus arriesgadas innovaciones artísticas requerían una atenta mirada más allá de las superficies para poder ser comprendidas.

Los autorretratos posteriores de Gauguin ratifican su intenso autodramatismo. Sólo un año después del cuadro dedicado a Van Gogh, se presenta a sí mismo con la apariencia de un demonio elegante, sujetando entre sus dedos una pequeña y retorcida serpiente como si fuera un cigarrillo y cubierto con un halo. Si es de verdad un diablo, parece decirle al espectador que es, en realidad, un ángel caído. Sus otros autorretratos, si se caracterizan por algo es porque son todavía más provocadores. Se representa a sí mismo como Cristo en el jardín de Getsemaní o de camino al Gólgota y a la muerte; introduce furtivamente fragmentos deformados de su cara en bodegones, estatuillas o tarros de arcilla. Una de las más destacadas representaciones de sí mismo data del 1893. En ella aparece con los utensilios de pintor en la mano y bañado con lo que parece una intensa luz artificial, el dominante fondo de ladrillo rojo parece haber inundado la cara de ojos entrecerrados mirando de reojo y cubierta con un atuendo extraño (un capuchón de astracán y una capa azul sobre una chaqueta marrón oscuro). Tal imagen parece definirlo como el enemigo del decoro burgués. Estos ejemplos de franqueza artística se sitúan en los límites extremos de la autoexpresión desde el punto de vista de la cordura.

Si Van Gogh y Gauguin estaban decididos a expresar en sus autorretratos lo más íntimo de sí mismos sin reticencias burguesas, otro gran autorretratista de la modernidad, Paul Cézanne, nos obsequió con otro tanto de lo mismo, aunque de manera más sutil, ya que no tenía el objetivo de ofrecer nada. Pocos estudiosos de Cézanne pasaron por alto la estudiada impersonalidad en las decenas de pinturas y dibujos que hizo de sí mismo. Tal impersonalidad hace que estos cuadros encajen sin esfuerzo en la modernidad clásica, extremadamente individual, intensamente viva y arquitectónica, que se convirtió en el sello de sus trabajos de madurez. En la década de 1860, cuando era un pintor joven que estaba aprendiendo arte —nació en la Provenza en 1839—, Cézanne se especializó en escenas imaginarias de brutalidad melodramática: violaciones, orgías, asesi-

natos. Tampoco su primer autorretrato, que data aproximadamente de 1861 y que fue pintado a partir de una fotografía, era mucho más discreto en su exhibicionismo emocional. En él le dio a su rostro, común y más bien redondo, un aspecto demacrado y aterrador: sus cejas negras se unen creando un ceño pensativo, rasgo ausente en la fotografía, y lleva también un bigote arqueado que frunce toda su imagen. Más fiel a su estado de ánimo en la pintura que en la fotografía, según parece, se representa a sí mismo como un joven con problemas y, quizá, malhumorado.

Pero al principio de la década de 1870, después de recibir una preparación personal con Pissarro —a pesar de ser siempre un pintor independiente, participa de la paleta impresionista y expuso con ellos más de una vez—, su inconsciente se hace más astuto. La llamativa transformación del arte de Cézanne desde la autorrevelación expresiva hasta el autocontrol expresivo es un gran ejemplo de sublimación. Dejó de inventar episodios de violencia extremadamente sexual y agresiva, y logró controlar sus impulsos con paisajes cuidadosamente elaborados, interiores y retratos, todos aparentemente serenos, o con aquellas asombrosas obras tardías, las sobresalientes pinturas de los bañistas. Mientras lentamente se iba convirtiendo en el verdadero iniciador del arte del siglo XX —Picasso o Braque en su fase cubista fueron sólo los más eminentes de entre sus muchos discípulos—, organizaba los arreglos de unas manzanas maduras, redondas y exquisitas, sobre un mantel desaliñado, o dos jugadores de cartas uno frente a otro, o volvería una y otra vez a pintar su estimado Mont Sainte-Victorie. Extraños y exigentes cuadros, todos ellos, que transgredían relativas y forzadas formas naturales, fueron testigos de una naturaleza sensual ferozmente contenida. No es de extrañar que su salto a la fama no llegase hasta 1907, a través de una retrospectiva sensacional en el Salon d'Automne un año después de su muerte.

Los autorretratos más importantes de Cézanne, en gran parte concentrados en veinte años, desde mediados de la década de 1870 hasta mediados de la década de 1890, parecen más conscientemente, e incluso de manera desesperada, circunspectos. Subordinó todo (formas, colores, su cabeza calva y sus anchos hombros) a su diseño global. Contrastaba, por ejemplo, su curva y brillante calva con un exagerado empapelado de rombos en el fondo y agarraba su paleta como si fuera una extensión de su brazo derecho. Su apariencia era la de un hombre preocupado, desaliñado, siempre distante. Aplicó los colores con pinceladas cortas y visiblemente paralelas con el ob-

jetivo de que saltase a la vista la presencia de la pintura mucho más que una presencia humana. Y pintó sus ojos —que, de acuerdo con el antiguo tópico, son el espejo del alma— opacos e impenetrables. Por todo ello, las miradas vacías que Cézanne le concedió al espectador eran cómplices de una irresistible indiscreción. Sus autorretratos revelan el gran secreto que él se había propuesto guardar: era un hombre que toda su vida intentó imponer orden a su personalidad indisciplinada y, quizá, caótica.

Los bosquejos de autorretrato —Cézanne pintó más de veinte— no fueron tan minuciosamente diseñados y documentan su apariencia de una manera más espontánea. De hecho, dos o tres de estas rápidas representaciones muestran una arruga de preocupación sobre el puente de la nariz o los labios fuertemente apretados el uno contra el otro, lo que lo hace parecer retraído y demacrado. Con todo, los reflejos de la confusión interna de Cézanne en su pintura reforzaron la afirmación de Freud de que los humanos, por mucho que lo intenten, no pueden guardar sus secretos. Las aflicciones saldrán a la luz, desafiando los esfuerzos de la simulación; se manejen como se manejen, siempre dejan rastros en el camino. Esto debe ser especialmente cierto cuando se trata del mundo de la modernidad, liberado de tantas restricciones sobre la expresión personal. Sean cuales sean las razones, en sus últimos años de vida Cézanne, sintiéndose derrotado y solitario, dejó de hacer autorretratos para siempre, lo que demuestra que la indiscreción puede tomar muchas formas, incluida la del silencio.

2

Hasta el momento todos estos autorretratos modernos habían sido adustos e incluso impuestos como tareas solemnes. Es muy importante enfatizar que su arte emerge de la angustia tanto como del entusiasmo, o quizás aún más de este último. Pero al menos un pintor provocador como James Ensor, que no parece mucho más feliz que Cézanne, consiguió mesurar su neurosis de una manera singular entre los modernos: el humor grotesco. Menos celebrado que otros contemporáneos como Gauguin o Cézanne, fue probablemente el más conocido entre los pintores modernos belgas y el más elocuente, si acaso inquietante, de los pintores de autorretratos. Nació en 1860 en el balneario de Ostende, donde sus padres tenían una tienda de recuerdos en la que ofrecían porcelana china barata y, du-

rante el carnaval, máscaras de bajo precio. Ensor construyó su universo artístico a partir de fragmentos de recuerdos de su niñez y de sus traumas. Sus padres discutían constantemente; su madre era una flamenca dominante de cuyo poder acechante él nunca se recuperó y su padre era un inglés inútil que encontraba consuelo en la bebida. Aquellos que lo conocieron recuerdan que su discurso era, por lo general, muy macabro.

Lo mismo se podría decir de su arte totalmente antiacadémico; su simbolismo mórbido fue realzado hasta el punto de la obviedad. Se las arregló para importunar incluso a Les XX, el clan belga de pintores simbolistas más liberales, críticos vigorosos del arte de salón, con quienes estuvo asociado durante años. Significativamente, el elemento expresivo que predominaba en sus obras fue el esqueleto, a veces varios en el mismo cuadro. Sus lienzos están saturados con situaciones cómicas, por lo general de quehaceres domésticos, que se amoldan perfectamente a la rica fantasía de Ensor. Uno de sus esqueletos está cómodamente sentado en un sillón tapizado con la mirada fija en unos objetos chinos, otro está dibujando y hay otro tocando el clarinete. Tiene también esqueletos con ropas extravagantes en corrillo alrededor de una estufa para entrar en calor; esqueletos caníbales que se disputan con escobas y cepillos a un hombre ahorcado con un rótulo que dice «Guiso», y a una multitud de esqueletos voladores, el más grande blandiendo una enorme guadaña, aterrorizando a la muchedumbre que intenta huir de él. En la más grande y renombrada pintura de Ensor, *La entrada de Cristo en Bruselas* de 1888, una muchedumbre pulula alrededor del Salvador, que está montado en un burro, mientras un esqueleto con sombrero de copa destaca en primer plano.

Como no confiaba en que sus espectadores entendieran su mensaje, a Ensor le gustaba insertar explicaciones en sus cuadros. En un dantesco autorretrato, *Los cocineros peligrosos*, podemos ver a unos camareros con batas blancas preparados para servirle a un grupo de comensales nauseabundos la cabeza del propio Ensor en una bandeja. La cabeza tiene un cartel clavado en la parte superior que la identifica como la suya propia. Hacia 1900, cuando su impía inventiva empezaba a abandonarlo, había pintado, grabado o dibujado su propia imagen más de veinte veces y su enorme colección de autorretratos aparece en retrospectiva como otras tantas esfinges sin misterio. Eran jocosos actos de agresión contra el público amante del arte convencional, a quien él tanto despreciaba. El propósito de Ensor era enfurecer a sus espectadores, y lo consiguió. Un grabado

de 1887, *Le Pisseur*, es un buen ejemplo. En él muestra a un hombre orinando contra una pared garabateada con dibujos infantiles y una leyenda que dice: «Ensor está loco». Un romántico fuera de su tiempo, un tardío E. T. A. Hoffmann, que exhibió con persistencia su convicción de que sólo la locura —y, con toda seguridad, no la burguesía— está en la posesión de la verdad.

Los autorretratos de Ensor son ataques contra el público, pero también contra sí mismo. Era un hombre alto, apuesto, preocupado por su imagen, con facciones comunes, un bigote levantado y una barba bien arreglada que alteraba su apariencia con una agudeza inusitada. En el primero de sus autorretratos, fechado en 1879, antes de cumplir los veinte años, que exhibe un divertido testimonio de su estatura y alegres manchas de color, todavía se las arregló para ser decoroso. Unos pocos dibujos más y un autorretrato de 1880 permanecieron dentro de los confines de lo que los instruidos asiduos a los museos podían todavía apreciar. Pero entre todas sus autorrevelaciones, dichos lapsos dentro del convencionalismo eran los menos. Su autorretrato más conocido y característico es de 1883; en él, el pintor se representa mirando hacia el espectador con aire desaprobatorio y luciendo un sombrero floreado de mujer del que caen dos grandes plumas hacia atrás.

A causa de toda la desazón que sufrió a largo de su vida, Ensor aprendió a sacar provecho de su angustia. Sin lugar a dudas, sus sufrimientos eran suficientemente reales. Pintó dos autorretratos titulados *Demonios que me atormentan* en los que aparece acosado por unos monstruos de aspecto amenazante ambiguamente humanos y retorcidos, con múltiples ojos y alas dentadas que tratan de alcanzarlo. La composición que completa el par incluye una lápida en la que se puede leer: «J. Ensor, 1895». Su necesidad de ser provocador era tanto un ruego de atención como aparentemente un intento de venganza. Las intrigantes máscaras de carnaval que figuran de manera prominente en su trabajo desempeñan un doble cometido. Por un lado, evocan recuerdos de su niñez vivida en torno a la tienda familiar y, por otro, se erigen como indicaciones de su insurgente convicción de que los humanos se visten con disfraces —burgueses mezquinos como sus padres mucho más que la mayoría— y de que el artista en su búsqueda de la verdad es el que debe arrancarles las caretas. Le gustaban aquellas máscaras, le dijo a un amigo, «porque hieren los sentimientos de un público que me ha acogido pésimamente». No toda la furia y desánimo de Ensor permanecieron inconscientes.

Para dificultarle aún más las cosas, su arte sugiere una actitud ambivalente respecto al entorno de clase media-alta del que provenía. Lo encontraba sofocante, y al mismo tiempo, de algún modo, acogedor. Dos pinturas de 1881, *Tarde en Ostende* y *Salón burgués*, representan interiores serenos, alegres y débilmente iluminados, que no sugieren desdén, sino bienestar. Como es natural, sus esfuerzos por escapar de ese mundo que odiaba y necesitaba tuvieron un éxito relativo, ya que, si bien se rebeló en su arte, durante la mayor parte de su vida permaneció atrapado en su ambiente familiar. En un dibujo a tiza de 1886, *Autorretrato, pintor triste y suntuoso*, se representa emergiendo con cara taciturna de un armario tallado como quien, encerrado en el macizo mueble, está desesperado por salir.

Teniendo en cuenta lo dicho hasta el momento, los autorretratos de Ensor se pueden interpretar como valientes esfuerzos por reconciliarse con una percepción de sí mismo que no le agradaba. En uno de ellos *Strange Insects* (1888), se anticipa a la *Metamorfosis* de Kafka al insertar su cabeza en el cuerpo de una cucaracha gigante. Confinado a tal vida, la muerte debió parecerle deseable en muchas ocasiones o, al menos, eso parece intentar decir con el estilo escandaloso de un grabado de 1888, *Mi retrato hecho esqueleto*. En él se dibuja enfundado en un abrigo que le llega más abajo de las rodillas, entallado y abotonado hasta arriba, y con los rasgos de un esqueleto superpuestos a los de su cara. Con su imaginación alimentada por la lúgubre percepción que tenía de sí mismo, Ensor realizó otro grabado, esta vez de un esqueleto recostado, con el cuerpo descansando sobre una almohada, que se titula *Mi retrato en 1960*. Hacia 1896, juntó todo su rencor para mostrarse a sí mismo vestido a la moda con una calavera como cabeza, de pie frente a un caballete en lo alto del cual descansa otra calavera que mira maliciosamente hacia abajo mientras otras le sonríen desde la pared. Los autorretratos de Ensor son pesadillas gráficamente visualizadas. La cultura de la modernidad le permitió no sólo sufrirlas, sino también expresarlas.

En muchos de sus testimonios, Ensor afirma que su reiterado sufrimiento lo hermana con una de las víctimas más famosas de la historia, a saber, Jesucristo. Como hizo Gauguin, también reivindicó para sí los sufrimientos del Salvador. Reiteradamente, dibujó al Redentor atormentado por Satán y sus legiones, y en un dibujo específico, *Ecce Homo, o Cristo entre los críticos*, Ensor es Jesucristo, despeinado y con el rostro demacrado, rodeado de dos severos inculpadores burgueses. Eso fue una pincelada de megalomanía secular y no religiosa, ya que Ensor, el ateo, veía a Cristo como un gran

hombre, no como un Dios. En un dibujo, *Cristo visto por los ángeles*, elaborado con un estilo deliberadamente naif, figuran tres ángeles rezando al lado de un Cristo desnudo que exhibe las facciones del pintor.

Esta blasfema y patética identificación alcanza su clímax en 1886 con un dibujo a color frecuentemente reproducido: *Calvary, called Ensor on the Cross*, que nos hace pensar instintivamente en Gauguin. Una multitud, la gran mayoría con vestidos modernos, rodea de pie o de rodillas las tres cruces del Calvario. Ensor está colgado en el centro, brillantemente iluminado por halos de luz y rayos de sol, mientras un personaje ataviado con un sombrero le clava a este Cristo satírico una lanza que porta una bandera con el nombre de «Fétis», el más enérgico crítico que tuvo Ensor. Al sustituir el INRI de la cruz por ENSOR, hace todavía más explícito lo evidente.

Como un buen moderno con principios, respecto a esto y a todo lo demás, Ensor se deleita en su subjetividad. «Mi trabajo ha sido puramente personal, hasta lo más hondo —escribió en 1899—. Esta visión personal me ha elevado, creo, a regiones más altas.» En el mismo documento se autodenomina «un pintor excepcional».[10] No hay duda de que lo era, pero en su tiempo de introspección y de autoexpresión, cuando los artistas podían compartir sus sentimientos más furtivos con el mundo, Ensor no estaba, de ninguna manera, tan aislado como él pensaba. Pero fue un pintor que sólo unos pocos aprendieron a apreciar. Murió en 1949, pero sus talentos se habían disipado hacía tiempo. Su nombramiento como barón por parte del gobierno belga en 1929 fue un reconocimiento tardío que a él le pareció insultante después de toda una vida de rechazo.

3

Van Gogh, Gauguin, Cézanne y Ensor fueron, debido a sus autorretratos, los pintores de la alienación del día de hoy. Por su parte, el noruego Edvard Munch (1863-1944) —uno de los pintores más brillantes de la modernidad y casi exactamente contemporáneo de Ensor, aunque mucho más sobrio— llevó a sus pinturas lo que en su época se correspondería con la ansiedad del presente. Exploró lo que él creía ver en el mundo que lo rodeaba y, más aún, se sintió parte de ese mundo. Para esta doble tarea, Munch estaba, como sabemos, en buena compañía. Baudelaire y Manet habían dicho décadas atrás que los artistas, en especial los modernos, deben com-

prometerse con su tiempo. Munch, como sus colegas más radicales, hizo precisamente eso. Pagó el precio habitual: fue malinterpretado, desatendido y rechazado, aunque también disfrutó de esporádicos aprecios. Asimismo Cézanne, raramente elocuente, pensaba en sí mismo como un artista comprometido con la vanguardia de su tiempo y, más aún, dijo alguna vez que un pintor debe expresar lo más avanzado en sus días. La consecuencia lógica fue, ya que sólo unos cuantos espíritus eran «adelantados», que la mayoría de sus contemporáneos consideró a estos creadores de autorretratos de la modernidad como inartísticos, inquietantes y comprometidos con la fealdad.

Los autorretratos de Munch corrieron la misma suerte. Munch nació en una granja en Noruega y tuvo una infancia atroz. Su madre murió cuando él tenía cinco años y su padre, un médico generoso con los pobres, fue un hombre depresivo, fanático de la disciplina, de un gran temperamento, de exacerbada crudeza en algunas ocasiones y susceptible de sufrir episodios de sobrecogimiento religioso casi psicótico. «Enfermedad, demencia y muerte eran los tres ángeles que rodearon mi cuna»,[11] recordaba Munch años después, no sin razón. El interés que sintió a lo largo de toda su vida por autores inconformistas como Kierkegaard, Dostoievsky y Nietzsche —todavía en gran medida considerados escritores que no pertenecen a la corriente cultural dominante— fortaleció su punto de vista subversivo. Cuando era estudiante, adoptó las doctrinas artísticas convencionales. De tal manera, hasta que tuvo veinte años no sintió finalmente la libertad interior para recurrir a los recuerdos de su infancia, una fuente de inspiración dolorosa, pero primordial, a la que nunca más renunció. En 1889 fue a París: durante esta visita se vio expuesto al arte de Monet, Van Gogh y otros inadaptados de profesión, lo que le proporcionó el vocabulario que necesitaba para desarrollar su propia amalgama de simbolismo y expresionismo, y también para investigar —y retratar— hasta lo más profundo su confusión interna.

Los mismos títulos de algunas de sus producciones hicieron plausible este propósito: *La niña enferma, Celos, Muerte en la habitación del enfermo* o *La muerte y la doncella*. Sus temas oscilaron dentro de un margen mucho más amplio y trabajó durante años en un proyecto muy ambicioso que jamás completó, el «Friso de la vida», que pretendía mostrar «la vida en toda su plenitud, su variedad, sus alegrías y sus sufrimientos».[12] Pero, los sufrimientos fueron mucho más numerosos que las alegrías (quizá no exactamente en la

misma medida que en Van Gogh, pero sí lo suficiente como para rememorar las apenas contenidas crisis nerviosas del pintor holandés). No es de extrañar que en Munch, Eros, siempre presente, aparezca más como una amenaza que como una bendición, siempre una fuente de culpa y vergüenza. Si bien *El beso* (1895) muestra a una ferviente pareja de amantes que se abrazan desnudos, confundiéndose el uno con el otro, en *El día siguiente* (1894) podemos ver a una joven, medio desnuda, indudablemente agotada, acostada en una cama en la que claramente ha pasado una noche de pasión. *Cenizas*, por su parte, un óleo del mismo año, alude a lo que parece otro, esta vez calamitoso, amanecer después de una noche de placer; una mujer afligida, de pie y de cara al espectador, se lleva las manos a la cabeza despeinada mientras un hombre encogido en primer plano oculta su rostro. En una de las pinturas de Munch, *La Vampira* —un tema que exploró más de una vez— distinguimos a una mujer de cabello muy largo mordiéndole el cuello a un hombre que se somete al ataque con pasividad, mientras que en una pieza relacionada pinta a un hombre mordiendo el pecho desnudo de una mujer.

El cuadro más conocido de Munch, *El grito*, ampliamente considerado como la quintaesencia de la angustia de la modernidad, al que volvió en muchas versiones a partir del 1893, exhibe una exigua figura, de la que es imposible discernir el sexo, apretándose las mejillas con las manos, la mirada fija, la boca ampliamente abierta, de pie sobre un largo puente y con nubes siniestras arremolinándose a su alrededor. Sabemos a través del propio Munch que la idea para esta representación de un ataque de nervios surgió después de experimentar un abrumador ataque de ansiedad. Sin embargo, por lo general sus incalculables miles de espectadores prefieren interpretar esa angustiosa visión como la representación artística de la inquietud nerviosa que atormentaba la vida de los habitantes de las atestadas urbes en la década de 1890. Munch no era un profeta ni un sociólogo, él quería que su perturbadora obra, trazada con poderosa precisión, fuera, esencialmente, una confesión personal. En 1932, en una autorrevelación aún más iluminadora, le escribió al crítico de arte alemán Eberhard Griesebach: «Mi arte es realmente una manifestación sobre mí mismo —*Selbstbekundung*— y un intento de clarificar mi actitud hacia el mundo. Es, en una palabra, una especie de engreimiento...».[13] Pero los amantes del arte, sobrecogidos por el impresionante talento de Munch, aplaudieron sus pinturas como si fueran un testimonio de realidades mucho más amplias. Sabemos cuán intensamente los modernos deseaban ser pertinentes en su

época, y una manera de serlo fue, tal como atestigua la respuesta obtenida por la obra de Munch, ejercer de síntoma de una crisis cultural.

Munch hizo imposible contar el número de autorretratos de su creación, ya que de manera deliberada cuidó la ambigüedad de muchas de sus pinturas, al igual que el género de las figuras representadas. Pero fueron abundantes y perturbadores porque la soledad, como la muerte, es una constante en todos ellos. En uno fechado en 1906, el artista está sentado visiblemente solo a la mesa de un restaurante; tiene frente a él una botella de vino, una copa y un plato, todo vacío. En otro, de 1915, está de pie, desnudo, y su mano descansa con familiaridad sobre un esqueleto. En otra ocasión se muestra a sí mismo como una esfinge dotada de abundante pecho. Más tarde, en 1930, se dibujó a sí mismo como un cadáver acostado en presencia del doctor K. E. Schreiner, su médico. En uno de sus primeros autorretratos, de 1895, cuando tenía treinta y dos años, probablemente uno de los más reproducidos, se ve a Munch con la mirada fija y dirigida al espectador —como si estuviera mirándose a sí mismo en un espejo—, con el brazo de un esqueleto en la parte inferior del lienzo, por miedo de que demasiada alegría entre en su obra. Más allá de lo que el público obtuviera de su trabajo, lo fundamental para Munch era la autorrevelación a través del ensimismamiento.

Ensimismamiento: los alemanes

1

También había un grupo de alemanes, cultura eminente, o notoria, por su sentimentalismo. A mediados del siglo XIX, cuando la modernidad estaba en sus comienzos, Heinrich Heine hizo notar con sarcasmo que mientras los franceses poseían la tierra y los británicos el mar, sus compatriotas alemanes tenían control sobre el cielo. Quizá no sea una coincidencia que la introducción de Munch en el mercado internacional haya sido en Berlín. En 1892, mostró cincuenta y cinco cuadros en su primera exposición a gran escala. Pero la presentación, patrocinada por la Verein Berliner Künstler (Asociación de Artistas de Berlín), se convirtió en un escándalo. Se cerró una semana a consecuencia de una división de opiniones dentro de la asociación y de un caluroso debate en la prensa. Uno de los par-

tidarios más apasionados de Munch, el excéntrico novelista polaco Stanislaw Przybyszewski, sacó a la luz las verdaderas razones escondidas en el desagrado que provocaba Munch: su arte, escribió, era una expresión directa del inconsciente del pintor, su «desnuda individualidad»,[14] una amenaza al decoro burgués. La exhibición del interior del yo parece que podía llegar demasiado lejos. En pocas palabras, el simbolismo de Munch exigía demasiado de muchos de sus espectadores. Para los defensores del arte académico, las pinturas de Munch no eran, de ninguna manera, consideradas arte.

Los alemanes que reflexionan sobre el autorretrato se sienten orgullosos de ser compatriotas y herederos del pintor del siglo XVI Alberto Durero, el primero y probablemente el mejor autorretratista moderno. Su único rival fue Rembrandt y, de acuerdo con los historiadores de arte alemanes, también fue un buen alemán. Fueran cuales fueran los motivos escondidos detrás de las preocupaciones de Rembrandt acerca de sí mismo (al igual que Durero, dejó poco material autobiográfico útil para los historiadores), el nacionalismo político y cultural alemán de finales del siglo XIX lo explotó como un arma política en la campaña para demostrar su superioridad sobre otras culturas menores en lo que se refiere a la introspección (*Innerlichkeit*). De hecho, a Rembrandt, holandés, se le otorgó convenientemente la ciudadanía alemana con fines políticos.

Esa mirada al pasado —al igual que otros modernos, los alemanes no desdeñaron el pasado, sino que lo usaron en beneficio del presente— fue de gran utilidad para los patriotas, que necesitaban tanto apoyo como pudieran movilizar. El hecho de que el principal impulso de las transformaciones de los modernos se haya difundido desde París sólo endureció la oposición. El todavía cultivado gusto alemán no era, en absoluto, sólido en su hostilidad hacia la nueva pintura.* En Berlín, en Hamburgo e incluso en la conservadora Múnich, los partidarios de lo nuevo entablaron una pugna de voluntades y dinero en contra de los abanderados de la tradición, con resultado incierto.

* Debemos apuntar aquí que no era infrecuente que en los tiempos de la premodernidad los pintores se pintaran a sí mismos. Velázquez lo hizo, al igual que Rubens, Poussin o Reynolds. A mediados del siglo XVIII, Anton Raphael Mengs, el pintor alemán más importante de la época, hizo al menos quince autorretratos. Por su parte, Anton Graff, cuya carrera alcanza el siglo XIX, estableció una especie de récord, incluso superando a Rembrandt, al pintar su propia imagen más de ochenta veces.

Los artistas alemanes y los críticos, ambos formados en el romanticismo y en la metafísica, lucharon más enérgica y sistemáticamente a favor de una mayor profundidad que sus homólogos en otros países, ya que, lejos de sentir vergüenza por la ingeniosa crítica de Heine acerca del ensimismamiento alemán, les gustaba contrastar su propia naturaleza espiritual con la superficialidad de los ingleses y los franceses, en especial con la de estos últimos. En total sintonía con esta postura de autogratificación, los pintores alemanes del siglo XIX buscaban enseñar las profundidades de la vida y de la muerte del ser humano, sobre todo de la muerte, décadas antes de que las tentaciones modernas invadieran su nación. En 1872, el pintor suizo de habla germana Arnold Böcklin —un héroe para los amantes del arte alemán y muy conocido por haber inventado su propia mitología, conformada, sobre todo, por tritones y sirenas— pintó un autorretrato, entre muchos otros, en el que lo vemos en la plenitud de su vida, de pie, paleta y pincel en mano, escuchando de cerca el violín fantasma que está tocando un esqueleto situado detrás de él. Tres años después, el exitoso pintor alemán Hans Thoma copió a Böcklin al mostrarse a sí mismo escuchando a la muerte. Le gustó esta comparación lo suficiente como para repetirlo dos veces más en autorretratos posteriores. Más tarde, estos artistas tuvieron seguidores ansiosos de usar esqueletos como accesorios en sus cuadros. Todos ellos, tal como apuntaron con cierta pomposidad algunos comentaristas alemanes, eran «poetas con pincel». En 1896, Lovis Corinth añadió una variante a este tema cuando pintó un autorretrato de medio cuerpo en el que se le ve, en un taller soleado, robusto y en camiseta, con un esqueleto colgando de un gancho de hierro cerca de él.

Corinth supone un puente para la modernidad alemana. Fue, junto con Max Liebermann, el más eminente semiimpresionista de Alemania, aunque a diferencia de los franceses pintó cuadros enérgicos sobre temas históricos. Sus autorretratos, que incluyen dibujos y grabados, fueron también abundantes. A partir de 1900, a la edad de cuarenta y dos años, se pintó al menos una vez al año, en cada cumpleaños. Pero en 1911 sufrió una apoplejía y los autorretratos que pintó después de esta catástrofe, cándidos muchas veces, muestran una cara herida y atormentada. Corinth, famoso por sus desnudos exuberantes en actitudes viriles, se había representado a sí mismo en 1910 ataviado con una armadura de caballero estrechando entre sus

brazos a su esposa Charlotte desnuda, sonriente y enseñando su generoso busto. El título de esta pintura es *El vencedor*. Un año después, se convertiría en una víctima y así permanecería para el resto de su vida. Todavía podía pintar, pero en un estilo un tanto descuidado y de pinceladas temblorosas, como si su cuerpo dañado le hubiera impuesto toques de un expresionismo extravagante.

La manifestación más representativa de su lado moderno data, exactamente, del 3 de agosto de 1913. De vacaciones en el Tirol, Corinth se representa con el jovial atuendo de la zona rematado con un garboso sombrero de cazador decorado con una pluma. Pero en llamativo contraste con su traje, mira fijamente hacia el espectador con los ojos tristes y el entrecejo fruncido. Asimismo, cerca del ala de su sombrero está escrito un mensaje lacónico: «Ego». Aquí está, a la vista de todos, exhibiendo su patetismo de una manera abierta y honesta.* Después, su viuda confirmó que su esposo había sido sincero al escribir aquello en su pintura. Los autorretratos de su marido, escribió la viuda, habían sido «encuentros muy serios y críticos con su propio yo». La exploración de su imagen que Corinth realizó de manera ininterrumpida es sólo una prueba más de la teoría que Gustave Courbet había planteado medio siglo antes cuando llamó a sus autorretratos su autobiografía. La infatigable exposición del *ego* por parte de los alemanes fue clave para el conocimiento del yo.

2

La repercusión que tuvo esta exhibición del yo se volvió evidente en el trabajo de Ernst Ludwig Kirchner, considerado, por su franqueza, el Munch alemán. En Kirchner, la ansiedad era endémica, flagrante y dolorosa. Su característica ofensiva de líneas dentadas, nerviosas y de colores expresionistas hizo que su trabajo, después de un tiempo de experimentación ecléctica, se volviera inmediatamente reconocible, a pesar de que el mismo Kirchner presumía de su originalidad estilística sin reconocer la influencia de los maestros —Munch, Van Gogh y Gauguin—, quienes hicieron de él el artista

* Picasso, quien pintó un incontable número de autorretratos, se anticipó a Corinth en la producción de estos testimonios personales. En 1900, cuando tenía diecinueve años y empezaba a cultivar su reputación como un artesano de gran originalidad en Barcelona, realizó una acuarela muy elegante y favorecedora de sí mismo a la que tituló *Yo*.

que llegó a ser. Aunque solitario entre los modernos, en 1905 ayudó a fundar, y pronto lideró, un círculo de jóvenes expresionistas alemanes en Dresde, Die Brücke. Hemos visto este fenómeno con anterioridad; hubo ocasiones en las que incluso un artista ermitaño como Van Gogh o Kirchner necesitó del apoyo de sus aliados.

El nombre de su grupo, «El puente», es muy acertado sólo si lo interpretamos como un conducto hacia el futuro. Al fin y al cabo, como insurgentes de principios, los artistas integrantes de Die Brücke tenían intenciones de acabar con los puentes que los conectaban con el pasado o con el alarmante presente. La comparación con el grupo francés de los *Fauves*, cuyos integrantes también expusieron su arte aquel año por primera vez, es instructivo. A causa de todas las críticas negativas que sus intensos y brillantes paisajes cultivaron, los principales *Fauves*, Matisse, Vlaminck y Derain, estaban intentando sintetizar lo viejo con lo nuevo, tal como Elie Faure estableció en su prefacio del catálogo de la exposición: «El revolucionario de hoy es el clásico del mañana».[15] Revisando las casi literalmente deslumbrantes pinturas de la primera exposición de grupo, uno encuentra en los *Fauves* una relativamente discreta colección de innovadores. Sólo Matisse continuó revolucionando la pintura y, como buen moderno, se mantuvo a la vanguardia del grupo de artistas que sostenía que se había liberado de las restricciones del gusto de salón burgués.

El escándalo provocado por los *Fauves* fue estentóreo pero breve. Matisse tomó su propio camino para encontrar su propio drama en escenarios domésticos; Vlaminck se retiró a hacer cuadros más convencionales; sólo Derain permaneció leal a los colores puros y «salvajes» que lo habían convertido a él y a sus colegas en el tema de conversación de todo París. En 1906 y 1907, su marchante, el perspicaz Ambroise Vollard, envió a Derain a Londres a repetir el éxito que había alcanzado Monet con sus atmosféricas escenas del Támesis, y, aunque él no reprodujo lo que el Londres de Monet había prometido, los grabados y los lienzos con los que Derain volvió a París fueron auténticas producciones de un *Fauve*, con los cielos de Londres, su río, sus barcos y edificios públicos poderosamente representados en rojos y azules, sus colores predilectos. A pesar de ser cuadros atractivos, no crearon escuela, ya que los pintores de las vanguardias habían encontrado inspiración en otras esferas.

Así, los pintores de Die Brücke, contemporáneos de los *Fauves*, los recordaron con benevolencia como a un puñado de pintores inadaptados y ellos mismos no se resignaron a la idea de participar de

una gran tradición. Eran más audaces que la mayoría de sus contemporáneos; pintaron, hicieron grabados en madera o litografías en talleres compartidos, colaboraron en varias exposiciones, publicaron manifiestos e invitaron a los amantes del arte a unirse a ellos. El objetivo que se habían propuesto era modernizar la pintura en Alemania. Las pinturas producidas en varias de las escuelas de la Sezession en Berlín, Múnich y otros lugares, si bien se autoproclamaban antiacadémicas, a ellos les parecían demasiado tímidas, consideraban que hacían muchas concesiones, apenas adecuadas a las posibilidades artísticas que ofrecían los turbulentos centros metropolitanos de su tiempo.

En contraposición, Kirchner fue sobre todo un pintor de la ciudad moderna. Dresde y Berlín fueron sus laboratorios, aunque durante sus largas estancias en los sanatorios suizos demostró que su técnica nerviosa podía lograr que los paisajes también parecieran electrizantes. Con todo, la vida urbana fue la especialidad de su taller: sus desnudos desvergonzados, productos claramente urbanos, damas de la noche provocativamente vestidas pavoneándose en las esquinas, muchedumbres invadiendo las calles de Berlín. Pero Kirchner no era un imitador de lo aparente; por el contrario, insistía en que su arte era una revelación de vibraciones interiores. «Las modificaciones en la forma y las proporciones no son arbitrarias —subrayó acerca de su pintura—, sino que sirven para hacer la expresión espiritual más grande y vigorosa.» Ésa es la razón por la cual —una renuncia importante— «el color tampoco proviene de la naturaleza, sino de las intenciones estilísticas del pintor». Y añade categóricamente que «este color crea, en conexión con los otros colores del cuadro, una cierta resonancia que expresa la experiencia del pintor».[16] El artista, repitió una y otra vez, forma un mundo en lugar de representarlo. Nunca fue un sumiso fotógrafo de la realidad mundana.

Ni siquiera los autorretratos de Kirchner podrían ser etiquetados simplemente como realistas. Eran anotaciones expresionistas que registraban no tanto su apariencia momentánea como su desorientación en un mundo en guerra, sus apetitos sexuales o su precaria condición mental. Sin duda estaba fascinado con su cara y su cuerpo; rivalizando con Rembrandt, al menos en cantidad, pintó, dibujó y realizó grabados de su imagen por lo menos ochenta veces. Especialmente justo antes de la guerra y después de ella, cuando parecía estar en una crisis mental continua, se desahogaba pintando autorretratos de una manera apasionada. Existen cuadros de este período que son claros productos del delirio que Kirchner experi-

mentó bajo los efectos de la morfina, todos ellos pintados entre 1914 y 1918: Kirchner ebrio, Kirchner en uniforme, con una modelo desnuda de pie detrás de él, con su brazo derecho amputado o extirpado a causa de un disparo. Esta última es una imagen particularmente aterradora sobre la que se han formulado una gran variedad de interpretaciones, la mayoría de ellas aparentemente excesivas. No parece ser una protesta contra la guerra, aunque tampoco parece ser una representación de sí mismo castrado.* Sólo la representación de Kirchner el enfermo neurótico.

En 1937, los nazis reforzaron esta imagen de Kirchner al incluir sus pinturas en un catálogo de «arte degenerado» y proscrito (el desaire peor intencionado hacia la pintura moderna proclamado por un régimen en todo el siglo XX). Esto fue demasiado para un artista tan voluble como Kirchner. Su suicidio al año siguiente, a los cincuenta y ocho años, fue casi predecible. Con seguridad, ningún otro artista moderno alemán, a excepción del magistral Max Beckmann, excedió su devoción por estudiar o exhibir su yo más profundo.

3

De una manera muy personal, Beckmann era un filósofo con pincel. Sin comprometerse con doctrinas como la de Schopenhauer ni aceptando lo que el llamó el «sinsentido» de la teosofía, examinó concienzudamente ambos métodos. Toda su vida buceó en aguas intelectuales muy profundas, desesperado por encontrar el significado de la vida y de sí mismo. Para lograr este cometido, poco sistemático aunque sincero, los autorretratos de Beckmann eran un elemento esencial, nunca eran un interludio sin importancia para relajarse de algún otro trabajo agotador. Los autorretratos están considerados como algunas de sus creaciones más sólidas y más interesantes, ya que resaltan la forma cuadrada de su cabeza, la barbilla prominente y su inminente alopecia, todo presentado con pinceladas firmes y un notable control del color. Salpicó su obra desde principios

* La búsqueda del significado real del autorretrato de Kirchner en el que aparece herido y vestido de uniforme puede alertarnos contra la interpretación excedida. No tenía traumas de guerra de los que debía recuperarse y su actitud política hacia ésta era compleja, por eso la conveniente interpretación de esta pintura como una representación simbólica de la castración o una manifestación en contra de la guerra parece ser demasiado simplista.

del siglo XX hasta 1950, año en que murió, con autorretratos en punta seca, grabados en madera, litografías, además de dibujos y pinturas. Más de una vez, infiltró su imagen en ambiciosos trípticos de gran tamaño que empezó a pintar después de la guerra.

Uno de los primeros autorretratos de Beckmann, realizado en el año 1901, cuando tenía diecisiete años, es un llamativo ejercicio técnico, un grabado en el que aparece gritando con la boca abierta. Pero su verdadera intención era mostrar la esencia de su ser y no tanto las llamativas técnicas que había aprendido a utilizar. Se pinta a sí mismo con ropa discreta y un cigarrillo en la mano derecha o con esmoquin y el cigarrillo en la mano izquierda. También se muestra como un pintor, muy rara vez con sombrero, paleta y pincel. Es un payaso o un peatón en una calle infestada de gente, un músico con un saxofón artificialmente ensanchado, en dos ocasiones es un marido con su mujer, con su primera y con su segunda mujer. Está en Amsterdam, desterrado voluntariamente a causa de la guerra, solo o con tres amigos, con su enorme cabeza que no deja ver el fondo. De nuevo, en un brillante retrato de medio cuerpo que realiza en 1948 —todavía hoy considerado como una de sus más memorables composiciones— se representa a sí mismo vestido con una chaqueta a rayas rojas y blancas y una bocina, uno de sus accesorios preferidos. Sus estados de ánimo son tan variados como sus vestimentas: agresivo, aterrorizado, desafiante. Su arte es inmensamente abarcador.

Beckmann percibió todos sus cambios, reprodujo fielmente lo que veía en el espejo a medida que su cara iba cambiando. La Gran Guerra, la que soportó con dificultades como camillero y que le causó una crisis nerviosa, dejó cicatrices en él, tanto como en otros muchos de sus contemporáneos. Violencia, asesinatos y la espeluznante imagen de la muerte fueron dominando progresivamente sus obras; para capturar y comunicar su asombrosa melancolía, Beckmann utilizó distorsiones totalmente expresionistas en figuras y colores. Trazaron caminos audaces más allá de las tímidas innovaciones de la Sezession alemana que él había encontrado tan atractiva en su juventud. Probablemente su autorretrato más conocido, un grabado en madera de 1910, es testimonio del Beckmann de posguerra. En este grabado se muestran sus facciones acentuadas: los ojos, casi cerrados, son finos cortes negros y las comisuras de sus labios se cruvan hacia abajo, sin sonrisa. Este trabajo documenta que si bien en su mayor parte los modernos de posguerra vivieron de ideas y técnicas desarrolladas antes de 1914, lo hicieron con un estilo original, más cínico y, a veces, más desesperado.

Es bastante curioso que fuera en 1938, en Londres, después de que los nazis lo hubieran incluido en su «declaración» sobre «arte degenerado», cuando Beckmann aprovechó una extraña oportunidad para hablar de las intenciones subyacentes a su arte. Sus intenciones se sumaban al reconocimiento de las presiones subjetivas que tanto sirvieron de orientación en la pintura moderna. Con prudencia evitó hacer comentarios sobre política. Una razón más que le permitió hablar con libertad sobre las razones que lo movían a tomar, como hizo frecuentemente, su rostro y su figura como objeto de representación. «Todos los espíritus objetivos —dijo— presionan la autorrepresentación [*Selbstdarstellung*]. Busco el yo [*Ich*] en mi vida y en mi arte.» La objetividad verdadera implicaba subjetividad. Esta indagación era, en la mente de Beckmann, la tarea más difícil y más dura que todo artista debía realizar. «Ya que todavía no sabemos qué es realmente el "yo", este yo al que damos expresión, cada uno a su manera debe avanzar más y más profundamente hacia su descubrimiento. Porque este "yo" es el gran misterio velado de la existencia.» Se caracterizó a sí mismo como «inmerso en el problema del individuo» e intentó «representarlo de todas las maneras posibles». «¿Qué eres? ¿Qué soy? —se preguntaba—. Éstas son las dudas que incesantemente me persiguieron y atormentaron y, quizá, también desempeñaron cierto cometido en mi arte.»[17] Su «quizá» fue innecesariamente precavido, ya que estas preguntas inundaban su trabajo.

Esta visión general de los modernos como especialistas en autorretratos no debería dejar ninguna duda de que, como audaces pioneros en la búsqueda de su esencia, todos sus lienzos, ya exhibieran sin ambigüedad la cara del pintor o no, siempre eran, de alguna manera, autorretratos. Si son interpretados con atención y sensibilidad, eran parte de una gran confesión. Esto fue cierto incluso, o especialmente, para aquellos artistas modernos de mayor trascendencia que le dieron totalmente la espalda al arte figurativo.

Modernidad mística

1

Sucedió durante un atardecer en Múnich, con el crepúsculo acechando, probablemente en 1909 o quizás en 1910 (Vasili Kandinsky,

quien cuenta esta historia, raramente se preocupó en sus memorias de indicadores prosaicos y precisos como fechas). Volvía a su taller después de un día dibujando y sin saberlo estaba a punto de inventar el arte abstracto. «De repente —recordaba sobre ese día—, vi un lienzo de indescriptible belleza empapado de un brillo interno.» Se acercó apresuradamente al desconcertante cuadro en el que sólo podía ver formas y colores. «Era una lienzo que había pintado yo, apoyado en la pared en uno de sus laterales.» La explicación lo capturó sin demora: «Sabía con seguridad que el objeto perjudicaba mi pintura». Una fiel interpretación de la realidad de alguna manera resultó ser la gran barrera del arte. Su conclusión fue completamente radical: «Los objetivos (y por lo tanto también los significados) de la naturaleza y el arte eran, de una manera esencial, orgánicamente y por ley universal diferentes los unos de los otros».[18] De acuerdo con este manifiesto pictórico que había creado, el arte no le debía nada al mundo externo.

No importa si la historia de Kandinsky es un recuerdo fidedigno acerca de una perspicacia deslumbrante o si se trata (lo que parece más probable) de una dramatización de su mayor alejamiento del ideal de mímesis para oponer así arte a naturaleza; de cualquier manera, éste fue un acontecimiento sin parangón en la historia de la modernidad. Como veremos, la mayoría de los artistas que en estos años embriagadores cortaron los lazos con la realidad externa alcanzaron este punto decisivo sólo después de muchos años de trabajo buscando el estilo que luego los haría famosos. Su peregrinaje —para ellos no era nada menos que eso— fue un ejemplo instructivo, y un tributo, del individualismo que descansa en el corazón de lo moderno junto a su pasión por lo emocionante, lo escandaloso y su indiferencia soberana respecto de las convenciones. Sencillamente había más de una manera de aceptar las autorrevelaciones artísticas.

Kandinsky fue uno de los dos grandes pintores de la modernidad —el otro fue Mondrian— capaz de desnudar su corazón (en palabras de Baudelaire) en obediencia a un sentido místico de la realidad. Sin duda, el misticismo de Kandinsky fue el triunfo de sus inquietudes personales sobre su entrenamiento profesional. Nació en Moscú en 1866, fue muy bien educado en derecho y economía, pero renunció a una carrera en el «mundo real» y se mudó a Múnich en 1896 para estudiar pintura. Se convirtió en dibujante (y en pintor de paisajes de colores intensos que, en ocasiones, incluso contaban una historia). Llegó a ser, por toda la soledad que soportaba, un empedernido participante y fundador de grupos poco convenciona-

les. Sin embargo, no encontró remotamente satisfactorias ninguna de estas actividades. Si buscaba un lenguaje artístico para expresar sus emociones más privadas, lo que necesitaba era un vocabulario nuevo y cosmopolita. Y aproximadamente en 1910, más o menos en la época en la que vio su cuadro apoyado sobre un lateral y bajo una luz tenue, sintió que había alcanzado su objetivo. El arte no figurativo, ausente de cualquier referencia, estaba de camino.

No mucho antes de que Kandinsky atravesara las barreras de la abstracción, esta subjetividad individualista encontró apoyo académico de mucho valor en el polémico e intenso tratado escrito por el historiador del arte alemán Wilhelm Worringer. En su tesis *Abstracción y empatía* (1908), que promocionó subrayando su énfasis en la mente, como una «contribución a la psicología del estilo», Worringer sostiene que los artistas modernos habían «dado el paso decisivo desde la estética objetiva hacia la subjetiva». Lo que importa en el arte, o más bien, lo que debería importar, son las emociones que provoca. Si algún día se escribe una «psicología de la necesidad de arte», sería una historia de sentimientos sobre el mundo y, como tal, se encontraría junto a la historia de la religión. Lo único que podían hacer los modernos era darle una enfática bienvenida a tal entusiasta de su arte. «El valor del arte, lo que llamamos su belleza —escribió Worringer—, miente, en términos generales, acerca de su poder de otorgar la felicidad.»[19] Resultó que todo tipo de material gráfico, ya fuera primitivo o sofisticado, figurativo o abstracto, poco original o innovador, podía declarar válida su independencia de las jerarquías de la estética convencional o del consuelo moral. Worringer parecía estar diciendo que Kandinsky tenía muchas razones para sentirse con derecho a producir lo que quería y como quería.

La separación que Kandinsky hace del arte y la naturaleza,[20,*] radical, aunque mantenida con inconsistencia, no fue una decisión puramente estética. Fue una expresión de su casero, y más bien desarticulado, sistema místico, inventado sobre la base de diferentes cosas: los relatos rusos de tradición oral, los dogmas teosóficos de Madame Blavatsky, una sensibilidad excepcional tanto para los estímulos musicales como para los visuales y su necesidad de rescatar

* Es increíblemente asombroso que Kandinsky, el metafísico aficionado, a veces se contradijera a sí mismo, incluso en lo que se refería a principios fundamentales. Así, en 1912 escribió: «El arte abstracto no excluye una conexión con la naturaleza, sino, por el contrario, la relación con la naturaleza está creciendo y haciéndose cada vez más fuerte y más intensa».

la espiritualidad de los efectos corrosivos del «materialismo» contemporáneo. Kandinsky creía, incluso más que los románticos alemanes del siglo anterior, que el mundo moderno había perdido su alma y necesitaba desesperadamente ser hechizado, y sólo el arte tenía ese poder.

En conjunto, su «filosofía», término abarcador y vago que a él le gustaba reivindicar como propio, es el resultado de una fuerte dosis de romanticismo reciclado. «Si hoy debe haber una nueva subjetividad [*neue Sachlichkeit*], se debe permitir la existencia de un nuevo romanticismo»,[21] escribió en 1925, y añadió que «el significado y el contenido del arte es romanticismo», lo que significaba para él un credo sumamente heterodoxo y creativo que, sin excluir rigurosamente el intelecto, colocaba los sentimientos del artista y del espectador en el centro de la experiencia estética. Que hubo muchos que no estuvieron de acuerdo con él, modernos y no modernos, y que él lo sabía, emana de la siguiente enunciación optimista y casi melancólica: «Deja que haya también un nuevo romanticismo». Sus posibilidades eran en general poco prometedoras, pero la súplica de Kandinsky ilustra de nuevo la gran variedad de las motivaciones modernas.

Esta resurección, un tanto entumecida, del romanticismo estaba adquiriendo cierta fama durante la época de la Primera Guerra Mundial, después de medio siglo particularmente favorable para las nuevas piedades o para las viejas piedades adaptadas a los gustos modernos. Lo hemos observado antes en cultos como la teosofía, la antroposofía, la ciencia cristiana y una desconcertante variedad de creencias que van desde la credulidad primitiva sobre mensajes del más allá hasta las serias investigaciones de la English Society for Psychical Research, todas ellas determinadas a ofrecer filosofías de la vida sosegada y alternativas más alegres que las de la ciencia. El ansia por un mensaje espiritual que sostenga la esperanza de que la muerte no es el final parece imposible de satisfacer por el espectro de un universo aséptico regido por la ley. Por lo tanto, una y otra versión del espiritualismo se convirtieron en la superstición de los intelectuales. Si todas las confesiones oficialmente reconocidas se quebrantaban, si la historia sagrada que la Biblia nos cuenta resultaba inverosímil, entonces el auténtico fruto sagrado —potenciales creyentes convencidos a sí mismos— debe ser preservado y se le debe dejar madurar ajeno al sectarismo anticuado. Fue en esta per-

turbadora atmósfera en la que algunos modernos, gran parte de los cuales eran vanguardistas, moldearon con formas religiosas su pesadumbre ante las formas convencionales de pensamiento como el positivismo impío. Kandinsky destacó entre ellos.

Él mismo no dudó en señalarlo así. En su ensayo más conocido, extensamente leído y ampliamente traducido, *De lo espiritual en el arte* (1911),* advirtió, hurgando en nociones recientes y menos recientes, que la «esencial» similitud entre tiempos más simples y el presente revelaría «el germen del futuro».[22] Esta teleología habría sonado indudablemente tradicional para cualquier mente imbuida de ciencia; sin embargo, era una postura bastante común en la época del apogeo de la modernidad, incluso entre los modernos.

La pintura abstracta, pronto cultivada por un número pequeño pero persistente de pintores modernos que seguían la estela de Kandinsky, se enfrentó a los críticos de arte con un riesgo sin precedentes: cualquier interpretación sugerida de estos lienzos parecía aceptable. Kandinsky dice en alguna parte que cuantas más interpretaciones susciten sus pinturas, mejor. Si realmente creía en eso (y parece que así era) es muy probable que haya considerado cada uno de sus cuadros como un éxito extraordinario. Hans K. Roethel, uno de sus más respetados analistas, dijo un tanto desanimado que «ninguna de las declaraciones que hizo sobre su propio trabajo da ninguna interpretación sobre su significado; sus comentarios incrementan su misterio en lugar de clarificarlo».[23] A lo largo de los años, hasta el día de su muerte en París en 1944, continuó jugando con las formas. Una vez que descubrió la abstracción, nunca más la abandonó.

Durante sus primeros años como iconoclasta, la mayoría del tiempo en Múnich o en sus alrededores, Kandinsky utiliza fondos planos sobre los que yuxtapone figuras de gran contraste de diversos colores, manchas irregulares o lunares, a menudo añadiendo una calamitosa raya negra en medio de la pintura. Para la elección de algunos de los tonos encontraba la inspiración en sus libros de teosofía, pero todos emergen de su interior y ejercen una presión inidentificable. Durante sus años en Moscú, desde 1916 hasta 1921, apoyó la Revolución rusa y se comprometió activamente a ser profesor y administrador como parte del nuevo régimen hasta que se

* Barcelona, Paidós, 1996.

dio cuenta de que su arte abstracto no era bien acogido. Entonces empezó a diseñar sus figuras con más rigidez que antes. Dibujó con más claridad, con contornos más nítidos, dependiendo, en parte, de los círculos, líneas rectas y medias lunas, pero continuó pintando sombras misteriosas que se solapan y rozan las unas con las otras.*

Las pequeñas formas que Kandinsky usó a veces formaban una divertida sinfonía de colores; en ocasiones algunas de ellas recordaban vagamente, pero nunca imitaban, estructuras de la naturaleza. Introdujo formas burlonas que podrían ser interpretadas como el portal de una catedral o un jinete, pero esto sólo lograba que sus invenciones parecieran más esotéricas. Ni siquiera su estado de ánimo —o el estado de ánimo que pretendía expresar— resultaba inequívoco. Desde el momento en que adoptó la abstracción, sus pinturas eran casi literalmente indescriptibles. Trabajó incansablemente, a menudo bajo dudas inquietantes, en cada uno de sus cuadros y lo único que su público podía hacer era vivir la experiencia que éstos le ofrecían. En pocas palabras, lo que aquí llamamos el aliciente de la herejía podría ser tan inquietante para los creadores del arte abstracto como para quienes lo aprecian. Los cuadros de Kandinsky sólo se parecen los unos a los otros.

2

Al final de la gran guerra, el clan de los pintores abstractos se había convertido en un pequeño pero efusivo grupo de extremistas estéticos. No todos ellos consideraron su producción como parte de un culto. Sin ir más lejos, el ingenioso artista francés, Robert Delaunay, con sus vistosos remolinos de colores, trabajó no para articular un mensaje religioso, sino para exponer una teoría del color. Pero al menos uno de los líderes del arte no figurativo, el ruso Kasimir Malevich, merece particular atención por los cuadros que creó desde finales de la década de 1910 hasta principios de la década de 1920 en su etapa suprematista, nombre dado por el propio Malevich. Estas pinturas fueron los ejemplares más radicales del arte moderno no objetivo. Al igual que Kandinsky, fue educado en las creencias re-

* Esto no era simplemente un desarrollo de su personalidad. Era una respuesta de Kandinsky a sus compañeros de la modernidad rusos, como al suprematista Kasimir Malevich y al constructivismo practicado por, entre otros, el gran diseñador El Lissitzky.

ligiosas de tradición rusa y, a diferencia de él, quien en ocasiones identificaba al artista —él mismo— con Dios, Malevich redujo su pintura a elementos más alejados de la naturaleza, incluso más que los de Mondrian. En 1913, exhibió un cuadrado negro dentro de un rectángulo blanco, y cinco años después, superó esta sediciosa pintura con un cuadrado blanco inscrito en otro cuadrado blanco de un matiz ligeramente diferente. Apreciar el dibujo de *Blanco sobre blanco* exige no sólo una mente abierta a innovaciones artísticas, sino también tener una vista saludable. Más allá de este monocromatismo no había nada más que un lienzo vacío.

Para Malevich, sus pinturas sencillas a simple vista eran la encarnación de una ideología espiritual. Quería poner algo en el espacio de la nada, sensibilidad artística como sustituto de la avaricia capitalista. «Por suprematismo —escribió— entiendo la supremacía de los sentimientos o de las sensaciones puras en las artes pictóricas.» Tal como él recordaba su despertar, había sido «en el año 1913 en mi lucha desesperada por liberar el arte del lastre del mundo objetivo» que él había «abstraído en la forma de cuadrado». Ese cuadrado, insistía, no estaba vacío, sino que «era la experiencia de la subjetividad».[24] En esta línea de pensamiento se valora muchísimo el arte y, por supuesto, al artista. Cuando Malevich sostuvo que era el momento para una nueva religión, quería decir una nueva estética.

3

A pesar de todas las contribuciones de los artistas rusos a la revolución del arte moderno, el único entre ellos que incluso el público de los grandes museos puede identificar al instante es el holandés Piet Mondrian. Cuando era un pintor joven, Mondrian había creado llamativos paisajes naturalistas, pero más tarde se alejó de manera tajante de este tipo de motivo tan convencional. Como muchos otros modernos, Mondrian era un hombre ambicioso, obsesionado con su lacerante descontento con el gusto burgués y con una necesidad acuciante de emprender camino hacia otros territorios. Hablando abiertamente con un grupo de amigos sobre sus estados de ánimo y el significado de sus pinturas, destacó la presión bajo la que trabajaba. Su evolución gradual hacia sus celebradas cuadrículas fue para él un esfuerzo magnetizador, en parte doloroso, pero también sugestivo. En gran medida, nunca cesó de lidiar con el calvinismo riguroso de su padre, que una vez había rechazado e interiorizado.

Sus talleres y sus apartamentos, tanto en Amsterdam, en París o en Nueva York, atestiguaban su religiosidad profana, un ascetismo que nunca superó; todo estaba en su sitio, en orden, y no se podía encontrar ningún adorno superficial.

Este impulso interno supuso que una vez que Mondrian estuvo seguro de su misión, pudo ser receptivo con el trabajo de otros artistas, pero sólo para superarlo. Avanzado el año 1911, se mudó a París a la edad de treinta y nueve años, donde continuó su educación artística. Sin embargo, había decidido no caer en la subordinación. Percibía a Picasso como un pintor sorprendente, pero ya no se sentía intimidado, sino más bien incrédulo sobre la originalidad de los grandes talentos cubistas. Es cierto, confesó, que admiraba a los impresionistas, a los postimpresionistas y a los *fauves*, pero tenía también muchas reservas: «Tenía que buscar yo solo aquel supuesto conocimiento esencial». La enunciación pía, «la verdad absoluta», es reveladora.

El verdadero camino era lo que Mondrian llamó «realidad pura». Los admirables paisajes de sus años de juventud, que por sí solos le habrían asegurado una reputación artística, gradualmente dieron paso a las grandes figuras de colores que en cierta medida parecían un puntillismo excesivo (molinos de viento y dunas aún reconocibles, pero que progresivamente se van acercando más a formas estrictamente abstractas). Más adelante, a partir de 1908, se encaminó paso a paso hacia el arte no figurativo. Sus árboles y sus dunas todavía parecían árboles y dunas, pero cada vez menos. Sus famosos bodegones con jarra de jengibre (1911-1912) eran de inspiración cubista y los árboles que pintó durante aquellos años estaban despojados de todo excepto de sus troncos y sus ramas desnudas, como si una fuerte tormenta se hubiera llevado todo rastro de follaje. Empezó a titular a sus cuadros «Composición», reduciendo su compromiso de la imitación de la naturaleza a un mínimo. Después, al explicar el significado de neoplasticismo para él, apuntó que la «desnaturalización» era «una de las cuestiones esenciales del progreso humano; es sumamente importante para el arte neoplástico». En 1914, en uno de los más importantes cuadros de transición, Mondrian pintó su llamado *Muelle y océano*, el que, sin el título, no hubiera parecido nada más que un lienzo bastante saturado con una ensalada de líneas rectas y cruces alargadas. En 1917, estaba experimentando con rectángulos con un toque de color en todas sus pinturas. Era sólo cuestión de tiempo que empezase a añadir a sus pinturas líneas negras combinadas con rectángulos. Ese momento lle-

gó aproximadamente en 1920; los rectángulos, una vez asentados, se convirtieron en casi sagrados para su creador.

Había sido un largo peregrinaje. Ya en 1915, cuando paseaba con un amigo por las calles de Laren, un pequeño pueblo de artistas, charlando acerca del efecto de la luz de la luna en los paisajes, Mondrian de repente lo vio claro: «Sí, en definitiva, la naturaleza es un asunto extremadamente miserable. Apenas puedo soportarla». Al igual que Kandinsky, él era un buscador. Ambos dibujaron sus nociones místicas, en gran parte, procedentes de la teosofía y, lo que es más importante, convirtieron sus pinturas en algo más que meros cuadros, en una forma de oración. Ambos encontraron en su arte la solución para sus desconciertos religiosos, ya que le dieron la espalda a la naturaleza de manera categórica.

Mondrian así lo hizo literalmente a lo largo de toda su vida. En 1938 abandonó París y se fue a Londres, más tarde, a finales de la década de 1940, emigró desde Gran Bretaña a Estados Unidos, donde sus ahora celebrados rectángulos eran conocidos por entonces sólo dentro de un círculo cerrado de coleccionistas americanos. Entre los artistas con los que compartió una amistad en sus últimos años —murió en 1944— sólo hubo uno que podía permitirse llevar a su amigo holandés a cenar a un restaurante: Robert Motherwell. Los dos se iban a veces a Tavern on the Green, un viejo establecimiento frecuentado por muchos neoyorquinos, situado justo delante de Central Park. Cuando hacía buen tiempo, contaba Motherwell, ambos se sentaban fuera y Mondrian insistía en sentarse de espaldas a la exuberante vegetación del parque.[25]

Ésta no era una reacción que respondía a su incipiente senilidad. Tampoco era simplemente una cuestión de gusto; sólo demostraba su absoluta convicción de que el ser humano, cuanto más escapa a la autoridad de la naturaleza, más civilizado se vuelve. En la construcción de las grandes ciudades, en los triunfos de la tecnología y la ciencia, los seres humanos aventajaron a la naturaleza; ahora los pintores tenían la responsabilidad de ponerse al nivel de los científicos. Porque la mente —a este respecto Mondrian nunca vaciló— tiene un vasto potencial creativo y, tal como su trabajo mostró progresivamente, al menos para él no requería ninguna fuente de inspiración externa. La base sobre la que Kandinsky pintaba sus abstracciones fue sustituida, en Mondrian, por una estructura austera. Aquellos que lo vieron pintar pudieron comprobar que sólo confiaba en su intuición cuando se trataba de buscar aquella forma artística duradera. Como el moderno leal

que era, en realidad, un moderno extremo, para Mondrian la subjetividad lo era todo.

Aunque sus objetivos artísticos y su inspiración religiosa fueran muy parecidos, Mondrian y Kandinsky eran absolutamente distintos en su aspecto externo y su presencia social. Kandinsky era sociable y gregario, mientras que Mondrian era austero y, aunque siempre estaba rodeado de gente, era un explorador solitario. Kandinsky no podía vivir sin compañía femenina. Mondrian era un solterón profesional, a pesar de que hay rumores (todos de incierta fiabilidad) de que sufrió algún desamor en su vida. Aquellos que lo conocían mejor contaban que el baile que más le gustaba era el charlestón, en el que uno no tiene que rozarse con su pareja. Kandinsky era un educador por naturaleza, ejerció de profesor durante once años en el templo de la modernidad alemana, la escuela de la Bauhaus, hasta que fue cerrada en 1933. Allí enseñó dibujo y pintura mural con entusiasmo y constantemente disfrutando de la gratificante aceptación de sus estudiantes. Mondrian siguió publicando las mismas peroratas retóricas acerca de su doctrina privada, el «neoplasticismo». Kandinsky estaba siempre inventando nuevas formas en su búsqueda religiosa. Mondrian, después de encontrar sus celebradas cuadrículas, se asentó en ellas y las varió sólo ajustándose a un esquema minuciosamente calculado.

A pesar de ser un pionero solitario, Mondrian ejerció su debut en el nuevo estilo de la modernidad acompañado de un grupo de colegas, tan obsesionados en su papel público como él lo estaba por disfrutar de privacidad en su taller. En 1917, ayudó a fundar un periódico vanguardista, *De Stijl*, con algunos compañeros holandeses con las mismas ideas que él como Theo van Doesburg, para establecer «una comunidad espiritual de artistas», quienes juntos construirían «un estilo colectivo». En uno de sus manifiestos, Mondrian y sus colegas insistieron en que las artes plásticas modernas, el arte que reconcilia la tecnología y la destreza artística y que debería considerar el arte y la arquitectura como dos iguales, «debe derivar no de lo que percibimos en el exterior, sino de lo que procede de nuestro interior, no de la imitación, sino de la representación». Esta nueva ideología estética, según la rigidez de Mondrian, una nueva ortodoxia, se limitaría, entre otras cosas, al «orden de lo vertical y lo horizontal» y, por lo tanto, excluiría de sus posibilidades «lo diagonal y las formas curvas». Era una doctrina dogmática y minuciosa,

era un asunto serio que no aceptaba excepciones. Cuando en 1924 el volátil Van Doesburg introdujo la diagonal en sus pinturas, contradiciendo de manera patente los principios de *De Stijl*, Mondrian se tomó este acto como una traición indiscutible y rompió sus lazos con el grupo y con Van Doesburg. El neoplasticismo no era algo con lo que se debía jugar.

Su neoplasticismo culminó en 1919, cuando entraron en su repertorio las pinturas sin curvas y líneas rígidas que normalmente asociamos con Mondrian. Durante seis años en París, se vio obligado a pintar cuadros de flores para poder sobrevivir. En el año 1926, coleccionistas americanos como Katherine S. Dreier lo descubrieron y le dieron la oportunidad de vivir sólo de lo que él consideraba pinturas serias, a las que me tienta llamar religiosas. Pero no hubo nada que lo desviara de su misión, y sin ninguna duda, no la pobreza. Nada lo incitó a ser más moderado con respecto a las simples reglas que regían su arte: líneas perfectamente rectas en horizontal y vertical de un lado a otro del lienzo, que servían de marco de rectángulos rojos, azules y amarillos, o de tonos más neutros como blanco, negro y gris. Cada vez más simples, cuando llegó el año 1920 sus pinturas estaban formadas por muy pocas líneas, a veces sólo dos, una rigurosamente horizontal y otra vertical, vivificadas con un mancha de color. Cuando llegó la década de 1930 volvió a complicar un poco sus pinturas, en ocasiones doblando las bandas negras y dándoles forma de pastilla. Pero la cuadrícula, elemento fundamental en su obra, permaneció intacto.

A la luz de esta consistente severidad, las últimas pinturas de Mondrian, sus obras *New York, New York City I, Broadway Boggie-Woogie* y *Victory Boggie-Woogie*, fueron una sorpresa para su público porque en ellas sustituyó las rayas negras por rayas de colores alegres, brillantes y mucho más animadas. Estas pinturas exuberantes representan, creo, la aparición —o reaparición— de cierta vitalidad carnal en Mondrian, una práctica que le permite salir del rígido dogma que hace del rectángulo la contención de las presiones sexuales y que ya no era una buena forma de expresión de sí mismo, después de su experiencia en Nueva York, es decir, Manhattan. Nueva York era, desde su punto de vista, un triunfo de la civilización, con sus impresionantes pilas rectangulares de vidrio y acero y su energía ensordecedora, en alegre contraste con el silencio de la naturaleza. Si hubiera vivido más, y se hubiese quedado en Nueva York, quizás habría recuperado algo del vigor erótico que tan ladina y ansiosamente había negado con sus sobrias cuadrículas, que expre-

saban su implacable resistencia a las curvas y su combinación de colores sin los cuales la vida sexual era altamente inimaginable.

Como hombre leal a su arte, Mondrian fue moderno incluso en su convicción de que el verdadero artista debe pertenecer a su época. Volviendo la vista a 1941, tres años antes de su muerte en Nueva York, expresó su convencimiento de que él siempre trabajaba «de acuerdo con el espíritu de los tiempos modernos».[26] Interpretó ese espíritu como una búsqueda de la libertad, libre del conformismo, del academicismo y del comercialismo. El arte moderno que aprendió era, como dijo enfáticamente, «una liberación de la opresión del pasado».[27] Fue una máxima que profesó a lo largo de toda su vida. Desde su muerte, los modelos de Mondrian (como no es de extrañar) han sido asimilados por la cultural mercantil. Reproducciones e imitaciones de sus cuadrículas han aparecido en escaparates, publicidad, sobrecubiertas de libros e, incluso, ropa de mujer. Prueba irrefutable de que la incitación a la herejía se ha apaciguado es que, a medida que la sensación de novedad iba desapareciendo, se iba intensificando el deseo de adquirir una de sus piezas modernas. Sin duda compradores potenciales pueden reconocer su arte de inmediato. Pero estaríamos yendo en contra de la historia si olvidamos cuán insólito resultaba su trabajo en su momento.

Una vez Picasso definió el arte moderno como un acopio de destrucciones. Pero las motivaciones de los artistas abstractos demostraron que esta definición era incompleta, por muy acertada que nos parezca. Los tres pintores abstractos en los que yo me he centrado —Kandinsky, Malevich y Mondrian—aspiraban a construir y a mostrar a la sociedad una visión del mundo que ayudara a redimir las pérdidas espirituales surgidas como consecuencia de la cultura materialista en la que se vieron forzados a vivir. Es de vital importancia subrayar que los orígenes de la rebelión de las artes en la modernidad provienen de todas las áreas del mundo político, intelectual y emocional. Lo que todos compartían era un fuerte sentido de desacuerdo con la situación del mundo en el que vivían, además de un ansia de espiritualidad.

Anarquistas y autoritarios

1

Mientras que en la Gran Guerra continuaban las numerosas matanzas, los artistas modernos, completamente hartos del complejo militar que dominaba sus vidas y mataba a sus seres queridos, decidieron caracterizar la situación con una palabra: demencia. En Londres existe una estatua dedicada a Edith Cavell, una enfermera inglesa que fue asesinada de un disparo por los soldados alemanes en 1915 mientras auxiliaba a los soldados ingleses en el frente de guerra; en ella se puede leer la siguiente sentencia: «El patriotismo no es suficiente. No debo tener odio o rencor hacia nadie». Es verdad que muchos británicos comulgaban con esta sentencia. Y también es cierto que algunos alemanes discrepaban del popular lema «¡Dios castigue a Inglaterra!» y siguieron en contacto con sus amigos ingleses, a los que les enviaban mensajes a través de gente de países neutrales. Pero a pesar de que estos casos existían, no cabe duda de que eran minorías que no tuvieron mucha influencia en la política. La versión oficial de ambos gobiernos fue el chovinismo, fomentado e incluso impuesto por parte de los censores, adornado por una retórica piadosa sobre misiones y apoyo divino. Una vez que la guerra hubo terminado, Freud nos hizo notar, con cierto sarcasmo, que tanto los países aliados como los países del Eje se adjudicaron a Dios para su bando, imponiéndole así dos reclamos incompatibles que, según él, le hicieron un flaco favor a la reputación del Señor.

En esta atmósfera tan amarga emerge y florece el dadaísmo, singular e irrespetuoso movimiento antiarte. La gran pregunta ¿quién inventó este nombre tan absurdo, dadá? nunca ha tenido una respuesta satisfactoria, lo que podríamos interpretar como un síntoma de la confusión que se respiraba en el aire cuando este «no-movimiento» estaba en activo. Fue revolucionario, pero no lo hubiera sido sin sus precursores. Entre los dadaístas más importantes contamos con artistas como Giorgio de Chirico y el más radical Marcel Duchamp, quien demostró por sí solo que los artistas podrían matar el arte, o al menos intentarlo, con la invención de nuevas obras.*

El proyecto del dadaísmo, en la medida en que podamos considerarlo como tal, era simple, enteramente negativo. Tristan Tzara,

* Duchamp se merece, y tendrá, una sección dedicada a él más adelante.

un poeta rumano políglota y ferviente organizador, probablemente el más alegre y tenaz de todos los fundadores del dadá, lo explicó de manera muy lacónica: «El principio del dadaísmo no fue el principio del arte, sino de la repugnancia».[28] Sus devotos habían crecido convencidos de que todos los artistas, incluidos los que provenían de las escuelas más insurrectas, habían traicionado su vocación subversiva al colaborar con explotadores burgueses que no sabían nada de arte. Otro de los fundadores del movimiento dadá, el poeta berlinés Richard Huelsenbeck, escribió en 1920, recordando los años de la guerra, que «el dadaísta considera necesario enfrentarse al arte, porque lo ha visto convertido en un fraude, en una válvula de escape moral».[29] El mensaje de los dadaístas era que con el arte se había transgredido tanto que ya no era una cuestión de purificarlo, o de renovarlo, o de mejorarlo. Había que destruirlo.

Esto era, como es obvio, un afán contradictorio en sí mismo ya que, en este esmerado proceso de escapar del arte se estaba creando arte, y muchas de las piezas fueron interesantísimas contribuciones a la rebelión del arte moderno. El trabajo de los dadaístas, a menudo muy imaginativo, fue un tributo a su venerada libertad. Pero pronto se dividieron en dos partes irreconciliables. Por un lado, los absolutistas, como el inventivo pintor francés Francis Picabia, quien insistía en que «cada página» de la que es responsable un dadaísta «debe reventar, ya sea merced a la seriedad, la profundidad, al torbellino, al vértigo, lo nuevo, lo eterno, merced a los disparates aplastantes, merced al entusiasmo por los principios o la manera en que queda impresa. El arte debe ser antiestético en extremo, inútil e imposible de justificar».[30] Por otro lado, activistas políticos como George Grosz, el creador de la inolvidable propaganda anticapitalista, promulgaba la otra cara del dadaísmo. Más adelante, a mediados de la década de 1920, se retomó el problema con la llegada del surrealismo, y entonces, se zanjó más o menos la cuestión con la victoria de un posible arte surrealista. André Breton, poeta, crítico, autor de manifiestos e impulsor del surrealismo, decidió que el surrealismo existía y que se nutría de impulsos provenientes de la parte irracional de la mente, como los sueños, la hipnosis, las alucinaciones o la asociación libre.

El lugar de nacimiento del dadaísmo es Zúrich, en la neutral Suiza. No por casualidad, era una ciudad en la que se disfrutaba de cierta libertad de expresión pública en comparación con los países en

guerra. El 2 de febrero de 1916, el escritor alemán Hugo Ball envió una invitación al público de Zúrich para asistir a la inauguración, tres días después, del nuevo Cabaret Voltaire. La propuesta que anunciaba era «crear un centro de entretenimientos artísticos». El nombre que escogió no fue el más acertado, teniendo en cuenta que se trataba de un centro especializado en las estrafalarias manifestaciones dadaístas, ya que Voltaire, la figura paterna escogida para tal «iluminación», era un gran exponente del racionalismo y por lo tanto estaba situado justo en el lado opuesto de las extravagancias cuidadosamente cultivadas por los dadaístas. Los entretenimientos, prometió Hugo Ball, serían ejercicios de humor negro, cada uno de ellos diseñado para evidenciar las pretensiones, la sordidez y la trivialidad de cualquier arte susceptible de ser ridículo, como parecían ser todas las artes. Tzara proclamó que «Dadá está usando todas sus fuerzas para establecer la idiotez en todas partes».[31] No importa cuán idiotas las representaciones dadaístas pudieran parecer, para sus creadores eran la esencia del buen hacer comparado con una guerra que no parecía tener más objetivos que la masacre.

A pesar de que el dadaísmo no tuvo mucho éxito en su tentativa de establecer la idiotez a través del Cabaret Voltaire u otros métodos, sí fue persistente en el intento, frecuentemente con mucha espontaneidad y, a veces, con gestos muy graciosos. Pronto surgieron ramificaciones, sobre todo en Berlín, París y Nueva York, regidas por verdaderos exhibicionistas que tendían a seguir las directrices de aquellos fundadores de Zúrich. Los dadaístas recitaban poemas absurdos y canciones extrañas que hablaban sobre sus composiciones, vestidos con disfraces ridículos y máscaras de las que estaban muy orgullosos. Sobresalía entre todos los espectáculos un deslumbrante número que siempre fue muy aclamado por el público llamado *poème simultané*, en el que tres «actores» llevaban a cabo la lectura simultánea de tres poemas. Este caos ordenado era, por supuesto, el reflejo del caos más letal y más amplio que había fuera de las paredes del Cabaret Voltaire.

El episodio más espectacular del dadaísmo en Zúrich fue el canto del cisne. Ocurrió el 9 de abril de 1919, en una sala llena de seguidores expectantes. Los artistas usuales subieron al palco e insultaron a su público, leyeron sus manuscritos inacabados, recitaron versos absurdos, presentaron un extraño baile moderno y, como plato fuerte, ofrecieron la lectura de un poema, no por tres artistas, sino por veinte. A nadie le sorprendió que este coro de artistas profiriendo vituperios no pudiera mantener un ritmo unánime. Los

dadaístas no superaron este espectáculo; y además, llegó el fin de la guerra. Algunos de los más importantes críticos de arte de mediados del siglo XX, como Clement Greenberg y Harold Rosenberg, no se tomaron en serio el dadaísmo, excepto por el hecho de ver en la obra de representantes del *pop art* de la década de 1960, según Harold Rosenberg, un renacimiento de este movimiento.[32] Si el *pop* era una segunda era de la ingenuidad, el insólito par formado por los dadaístas y sus sucesores, los surrealistas, fueron los primeros en indagar en aquella introversión que tan cómodos hizo sentir a la mayoría de los modernos. Si estos centros de inconformismo, relativamente autosuficientes, le otorgaron al arte algún tipo de libertad, fue la concesión al artista del mayor territorio imaginable para sus descubrimientos.

2

Los dos componentes del insólito par se dividieron a causa de dos diferentes tipos de tácticas organizativas. Mientras que Dadá representaba la anarquía organizada, el surrealismo encarnaba el absolutismo de un solo hombre. Su líder espiritual, André Breton, decidía quién era admitido como miembro del grupo y también estipulaba su orientación intelectual. Para él, el surrealismo no era una doctrina artística, sino una doctrina de ideas instintivas que formaban un manifiesto. En su primer *Manifiesto del Surrealismo*, publicado en 1924 cuando tenía veinte y ocho años, en medio de un párrafo de alabanza a Picasso, Breton habla con desaprobación de «esa lamentable práctica que es la pintura».[33] Freud era más importante para él que Picasso. De hecho, en toda la historia de la modernidad, sólo una vanguardia, el surrealismo, reconoció con franqueza su deuda con el psicoanálisis. Pudo haber sido mayor, ya que el conocimiento que Breton tenía sobre el psicoanálisis de Freud era más bien escaso; sin embargo, esto no impidió a Breton introducir a Freud y algunas de sus ideas en la pequeña lista de las grandes autoridades del arte moderno.

En su famoso *Manifiesto* —un dogma en el que trabajó insistentemente, que revisó repetidas veces y para el que investigó durante cinco años— Breton defiende las posibilidades del arte surrealista. Era un documento interesante, mucho más largo y personal de lo que suelen ser este tipo de escritos. Incluía la lista de los fieles, comentaba la evolución del pensamiento del autor y explicaba su

prehistoria, que según Breton incluía a Shakespeare, Swift, Sade, Baudelaire, Rimbaud, un catálogo que difícilmente haría felices a los burgueses. Esta implícita declaración de hostilidad —¿Sade?, ¿Rimbaud?— no les preocupaba lo más mínimo ni a Breton ni a sus seguidores, ya que, en sus libros, como ya era una tradición entre los modernos, el burgués era abiertamente el enemigo personificado.

El *Manifiesto* de Breton también incluía su propia definición de surrealismo: «Una forma de automatismo psíquico y puro, con el que se intenta expresar verbalmente, mediante la escritura o cualquier otro medio, el funcionamiento real de la mente. Bajo el dictamen del pensamiento, con la total ausencia del control de la razón y al margen de toda preocupación estética y moral». Por lo tanto, «la omnipotencia de los sueños» y «los pensamientos no dirigidos»[34] formaban parte de los principios fundamentales del surrealismo. Esta definición expone con rotundidad que para Breton los impulsos creativos de un pintor real o de un poeta nunca deben generar acción a través del razonamiento o el movimiento calculado, además de que los abrumadores filósofos racionalistas del siglo XIX habían distorsionado enormemente esa verdad fundamental. Así, la única pintura que el surrealismo acepta es aquella que mana del inconsciente y que transmite con franqueza su origen irracional. El material artístico más interesante que han dejado los pintores dadaístas para la posteridad ha sido la original táctica tipográfica que usaron en las portadas de sus efímeras revistas. Aunque no podemos dejar de mencionar que algunos de estos artistas surrealistas, aquellos que sólo se guiaron por sus impulsos más internos, dejaron ejemplos de pinturas de impresionante originalidad, que sólo se parecían las unas a las otras en el uso de un vestigio, aunque fuera pequeño, del mundo externo en el tema de la composición.

3

El más literario de los pintores surrealistas fue el belga René Magritte, cuya especialidad en la vida fue la incongruencia entre el título (o la leyenda) de sus pinturas y el trabajo en sí, o entre el tema del trabajo y la sobria realidad. El más famoso de sus cuadros, a menudo reproducido y mucho más discutido, es *El viento y la canción* (1928-1929), que muestra una pipa delineada con total claridad y un mensaje negando lo obvio y escrito a mano que dice: «*Ceci n'est pas une pipe*». Años después, reflexionando sobre su vuelta a la pintura

durante la Primera Guerra Mundial, Magritte se muestra más lúcido respecto a estas intenciones enfrentadas que sentía, ya que ahora es consciente de ellas y dice al respecto: «Mi interés se centra por completo en provocar un choque emocional».[35] En un manifiesto autobiográfico, Magritte recuerda este melodramático encuentro con la verdad: alguien le estaba enseñando una reproducción audaz de *La canción de amor* (1914) de Giorgio de Chirico, en la que una escayola con la cabeza de Apolo comparte protagonismo con un enorme guante de goma. Magritte, conmovido por la experiencia, rompió a llorar y de repente pudo ver su futuro, que sería reconciliar dentro de una armonía perturbadora la incongruencia de las realidades superficiales.

Quizá lo mejor que puede hacer el espectador para entender o darle una explicación a los enigmas de Magritte es considerarlos como juegos de palabras. Son más fácilmente explicables que, por ejemplo, las peculiares composiciones de Dalí colmadas de diferentes elementos. *La filosofía del camerino*, de 1947, representa un camisón colgado en una percha con dos pechos firmes y voluptuosos, bien colocados en su sitio, y *El modelo rojo* (1935) muestra un par de botines que enseñan los dedos de los pies descalzos en la punta de los zapatos. Una de sus ideas más admiradas, con la que experimentó en varias ocasiones, es aquella en la que presenta la pintura de un paisaje apoyado en una ventana, a través de la que podemos ver, desde dentro de la habitación, el mismo paisaje representado en el cuadro. Por su parte, en *La invención colectiva* (1934) se puede ver un pez tumbado a la orilla vacía del mar con las olas del océano de fondo y con unas piernas de mujer de tamaño humano unidas al busto del animal.

Sus interpretaciones de otras pinturas conocidas son igual de macabras que lo que hemos visto hasta ahora. En *Madame Récamier de David* (1951) muestra un ataúd sentado en un diván, en la misma postura que el sensual David mostraba en el cuadro original. Este tipo de invenciones —y podemos contar muchas como ésta— tienen una indudable calidad que ha caracterizado su trabajo durante décadas. Una vez que encontró su receta, Magritte siguió fiel a ella, y aunque esto hizo sus cuadros más predecibles de lo que podrían haber sido, son en su mayoría suficientemente atractivos para hacer de ellos una experiencia estética agradable, si no profunda.

Breton admiraba enormemente a Magritte y alababa su «originalidad suprema» y «la capital importancia de su actuación artís-

tica».[36] Expresó en una ocasión que el surrealismo tiene mucho que agradecer a un gran número de pintores y que el primero de ellos era Max Ernst. Como muchos otros modernos, Ernst no había nacido en París (sino en Alemania en 1898), pero fue a París para encontrar su lugar en el mundo del arte. Muy dado a tener alucinaciones, incluso de niño, su imaginación encontró un amplio espacio para jugar en la atmósfera de la capital mundial del arte moderno. Su alcance como dibujante y creador de series gráficas era insuperable y reflejaba el absorbente atractivo de la doctrina surrealista.

4

Durante su larga vida como maestro del surrealismo, Breton encontró quizás una docena de artistas dignos de mención como representantes de su arte. Entre ellos, hay dos que merecen nuestra atención: Joan Miró y Salvador Dalí. Ambos se sitúan en los dos polos opuestos del arte moderno; Miró como el artista puro y Dalí como el persistente acoso publicitario. Pocos modernos le han dado a los admiradores del arte tanto placer puro como lo hizo Miró. El gran José Luis Sert, muy amigo del propio Miró, creó los planos del museo dedicado a la obra del pintor que existe en Barcelona, su ciudad natal. Este museo, un ejercicio de diseño de arte moderno en sí, proporciona un satisfactorio y completo recorrido por los numerosos estilos de Miró, una muestra del inagotable debate que mantenía consigo mismo y que tenía como resultado cuadros, dibujos, esculturas, diseños de alfombras, vestuarios para ballets y cuberterías. Nació en 1893, pero hasta mediados de la década de 1920 no consiguió perfilar su original y colorida versión del surrealismo que le dio fama internacional. Se había convertido en un artista comprometido con la persistencia del color y con patrones de alguna manera misteriosos. Eso sí, nunca dejó a un lado las reminiscencias evidentes del mundo externo.

El cuadro de Miró *Personaje tirando piedras a un pájaro* (1926) es una pieza maestra de sus inicios, en la que una figura humana simplificada al máximo —la cabeza es un círculo imperfecto con sólo un ojo, el cuerpo es una forma curva y alargada que termina en un único pie y el brazo que tira la piedra es una fina línea recta que parte el retrato por la mitad— se encuentra en una playa con el mar y el cielo, en un entorno apacible. Miró había dicho en aquel enton-

ces que deseaba «asesinar el arte»;[37] no obstante, ésta es una de esas declaraciones que los historiadores deberíamos ignorar. Miró no era dadaísta, sino que quería transformar, o mejor dicho, controlar, la pintura para que ésta cumpliese los ruegos de su imaginación. Su surrealismo era más individualista de lo que a Breton le hubiera gustado. En ocasiones, Breton alabó generosamente a Miró como el más surrealista de todos ellos; sin embargo, cuando Miró se impacientó y dedicó su talento a diseñar el vestuario para los Ballets Rusos, Breton se mostró en desacuerdo con ello porque no era suficientemente revolucionario. Esta crítica no impidió a Miró perseguir lo que él creía que era su destino como artista; para él sólo su imaginación dictaba las órdenes.

El espacio de Dalí como artista es mucho menos seguro. George Orwell hace una acertada evaluación del artista al principio de su carrera: «Las dos cualidades que incuestionablemente posee Dalí son un don para el dibujo y un atroz egocentrismo».[38] Sin la primera nunca hubiera podido satisfacer la segunda. Era un hombre con un talento espectacular y un dibujante inusitadamente experimentado, y nos muestra ese talento y aprendizaje desde sus cuadros más tempranos. Su aversión por el arte moderno, que proclamó a los cuatro vientos, era conocida por todos, al igual que su lógica admiración por el inmensamente exitoso y absolutamente académico Meissonier. Haciendo alarde de su inmenso interés por la psiquiatría, Dalí define su arte como un «método paranoico-crítico», lo que quiere decir, «un método espontáneo de conocimiento irracional basado en la objetivación sistemática de asociaciones e interpretaciones delirantes».[39]

Breton quizás estuvo disconforme con el implícito racionalismo de un método «crítico», por muy paranoico que fuera este método; sin embargo, la divertida presencia del nuevo reclutado (Dalí visitó París en 1928 para conocer a los surrealistas y sus peculiares pinturas freudianas) persuadió a Breton de aceptar al joven e hiperactivo español. Dalí, famoso por ser uno de los artistas de la modernidad que mejor se autopromocionaba, tuvo un éxito fácil entre los aficionados al arte y en los lectores de los periódicos. Era dueño de una mirada fija —Freud, después de conocerlo, calificó sus ojos como «cándidos» y «fanáticos»— y de un llamativo bigote con las puntas levantadas que lo convirtieron en un objetivo natural de los fotógrafos de prensa.

Incluso para la gente sin conocimientos de arte, las pinturas de

Dalí, a veces sólo por sus títulos, resultaban misterios eróticos y escandalosos. *El gran masturbador* (1929) es un cuadro surrealista de época temprana que representa lo que parece la cabeza de un hombre inundada de bichos; otro cuadro, aún más explícito, *El espectro del sex-appeal* (1934) encarna a una joven proporcionándole sexo oral a un viejo decrépito. Pero el cuadro que lo hace conocido en todas partes es *La persistencia de la memoria* (1931) en el que aparecen varios relojes en proceso de derretimiento, pero todavía legibles, cubriendo diferentes superficies de un paisaje. En resumen, Dalí intentó de una manera indirecta lo que los artistas del *pop art* intentarían décadas después: aunar en una síntesis el arte aristocrático y el arte vulgar. Y esa síntesis, a pesar de su bajeza, agradó a millones de personas.

Picasso: el hombre orquesta

1

Picasso podía ejecutar con brillantez todo lo que se propusiera. Disfrutaba de tomarse su tiempo para chismorrear con sus invitados, especialmente sus compatriotas españoles, asistía a corridas de toros o coqueteaba con mujeres; pero, aun así, era enormemente productivo. Trabajaba continuamente, con rapidez y con mucho ingenio. Por dar sólo un ejemplo, pensemos en la creación del maravilloso ciclo de cien grabados que produjo entre 1930 y 1937 para Ambroise Vollard, su principal marchante; cuarenta de estos grabados, variaciones de un artista en su taller, fueron realizados en dos meses durante una fiebre de creatividad entre marzo y mayo de 1933.[40] Recicló la mayoría de sus momentos de ocio en beneficio de su arte; tanto es así que sus conversaciones, sus entretenimientos y, sobre todo, sus encuentros amorosos siguieron vivos en sus obras. En una larga, agitada y variada vida (murió en 1973 a los noventa y dos años) desplegó su vasta obra en un impresionante abanico de prácticas artísticas: pintura, dibujo, escultura, gráfica y cerámica. Desde su viril juventud hasta la edad de la impotencia sexual, generó una incontable cantidad de autorretratos, experimentando con todos los medios concebibles y representando casi todos los papeles imaginables: Picasso el dandi, el amante, el artista, el borracho, el payaso, el amigo, incluso el mono o el *voyeur* viejo que espía a parejas de jóvenes enamorados durante el acto sexual. Originó estilos, los modi-

ficó y los satirizó, todo con una originalidad incuestionable hasta el día de su muerte. En pocas palabras, era el hombre orquesta del arte de la modernidad.

Nació en Málaga en el año 1881, hijo de un pintor mediocre que había pasado toda su vida enseñando una materia que en realidad nunca llegó a dominar. Incluso de niño, Picasso siempre estaba garabateando y pronto demostró que triunfaría en aquella destreza en la que su padre estaba fracasando rotundamente. Picasso adaptó el apellido de su madre como firma artística poco después de independizarse, lo que dice mucho de la relación entre ellos. Ella era su más firme apoyo en casos de conflicto familiar. Sería razonable suponer que el amor incondicional que su madre sentía por él era el modelo que él perseguía en su relación con aquellas mujeres que lo apasionaron en su vida adulta, pensando que podía exigir de ellas los mismos sentimientos que recibió de su madre. En 1895 su familia se mudó a Barcelona, una ciudad que Picasso consideraría como suya. En 1900 fue a París por primera vez, pero fue tres años más tarde cuando se mudó de manera permanente a la capital del arte. Era ésta su manera de decirle adiós a su padre, pero no a España. En años posteriores, gran parte de su público pensaría en Picasso como un pintor francés; sin embargo, él nunca dejó de considerarse español.

Cierto día hizo un comentario que pasaría a la historia; dijo que le gustaría que la historia de su vida fuera recordada completa, con la mayor cantidad de información que sus historiadores pudieran recoger.[41]* Sin embargo, le planteó dificultades a los estudiosos de su vida y obra, ya que no le puso fecha a algunas de sus pinturas más tempranas, incluso a las de sus años cubistas, datos que hubieran sido de ayuda. Es cierto que, para Picasso, más que para otros pintores, su vida y su obra iban de la mano. Su obra era, en sentido extremo, *œuvres d'occasion*. De esta manera, podemos suponer que un cambio de estilo indica *posiblemente* —es imperativo ser así de precavidos— que una nueva mujer ocupaba su cama. No obstante, la pasión erótica no era su única fuente de impulsos artísticos; había muchas otras cosas que lo inducían a la creatividad, sobre todo, interrogantes estéticos que necesitaban de una solución artística. La mayoría de las veces practicaba el arte por el arte.

* Picasso: «¿Por qué pensáis que le pongo fecha a todos mis trabajos? Porque no es suficiente con conocer la obra de un artista, es necesario saber cuándo la creó, por qué, cómo, bajo qué circunstancias». En realidad, no hizo tal cosa.

Es muy común, incluso entre los psicoanalistas, infravalorar los motivaciones nacidas en el deseo de perfección, el entusiasmo de un pintor, cuando (por escoger uno de los juegos favoritos de Picasso) el pintor representa un cuerpo femenino desde múltiples perspectivas, literalmente inconcebibles para otros pintores. Pero caminar alrededor de su modelo y representarla era sólo uno de los muchos juegos artísticos con los que se entretenía Picasso. Anhelaba resolver problemas técnicos que sólo él consideraba problemas. Fuera lo que fuera lo que pintara o plasmara en un grabado, se convertía en una obra de arte, una libre traducción de la realidad, un tributo a su genialidad.

Su trayectoria artística, mundialmente reconocida y discutida, fue también imposible de predecir. Cada innovación provenía de una llamada interna, de una imperativa necesidad de experimentar. Nunca fue un artista de un solo estilo, ni siquiera si se trataba de un estilo inventado por él mismo. En su vida como artista, su ilimitada habilidad para el juego —la única actividad en la que, según lo dicho por Friedrich Schiller más de medio siglo antes, el hombre es verdaderamente un humano— confiere a sus pinturas infinitas sorpresas de las que luego disfrutaría su público. Incluso sorpresas para él mismo: «La pintura es más fuerte que yo —dijo en el otoño de su vida—, me obliga a hacer lo que ella quiere».[42] Esta pasividad tan valiosa a las órdenes del propio arte fue lo que lo guió en su autodisciplina como artesano y lo que hizo de él un artista moderno tan fluctuante.

Un artista cambiante e inigualable, cuyos estilos más importantes son los períodos azul y rosa después de 1900; el periodo cubista que incubó desde 1906, pero que alcanzó su clímax años más tarde; las pinturas neoclásicas que dominaron su obra al principio de la década de 1920; las imaginativas series de grabados en la década siguiente; la época de compromiso político izquierdista a finales de la década de 1930; las deslumbrantes parodias de las obras maestras de la historia del arte después de la Segunda Guerra Mundial. De hecho, *Las señoritas de Avignon*, probablemente su pintura más radical, bosquejada por primera vez en 1906 y finalizada el año siguiente, muestra la evolución de sus estilos dentro de la misma pintura. Dos de las prostitutas de la derecha, pintadas más tarde que las otras tres, tienen rasgos faciales que evocan las máscaras ibéricas y africanas que transforman la cara de estos tres personajes haciéndolas evidentemente diferentes a las otras tres damas. Esto pone de manifiesto que el interés por este tipo de arte era una novedad en su

vida, que no existía el año anterior. Si se sentía provocado por algún deseo interior hacia la innovación, no podía esperar. La pintura era, de hecho, más fuerte que él.

Cualquiera de estos estilos hubiera sido suficiente para asegurarle a Picasso un espacio en la historia del arte.* Pero de entre todos uno de ellos, el cubismo, merece nuestra particular atención, ya que estableció importantes manifestaciones sobre la autonomía del arte. El neoimpresionismo había desairado el poder de la naturaleza con el uso de colores arbitrarios. Los pintores abstractos consideraron la naturaleza como algo irrelevante. El cubismo, por su parte, se concentró en la primera de estas opciones, el desaire, sin sentir que fuera necesario adoptar la segunda. Encontró inspiración en los bodegones de Cézanne que habían conquistado a los asombrados artistas que asistieron a la exposición de 1907, pinturas que representaban mesas, sillas y fruteros que violaban las simples reglas de linealidad y perspectiva que obedecían en la naturaleza. La obra de Picasso cuenta con obvios y numerosos tributos al arte de Cézanne, que responden a la inmensa gratitud de un artista de la modernidad hacia otro.

Durante siglos, los pintores se habían enfrentado a la tarea de representar formas tridimensionales en un soporte bidimensional. A pesar de la dificultad, los pintores manipularon sombras y matices de color. Ahora los primeros e, indiscutiblemente, mejores cubistas, Pablo Picasso y Georges Braque, rechazaban las soluciones clásicas a este problema. Estaban decididos a crear piezas de arte que evidenciasen la esencia de estas obras como productos elaborados por el ser humano. Rompieron entidades enteras en pedazos y reconstruyeron con las fracciones realidades fragmentadas, al transformar un objeto curvado, como el pecho de una mujer o la mejilla de un hombre, en una extraño contorno geométrico que no se parece a

* Con esto no quiero decir que los estilos de Picasso estuvieran separados los unos de los otros con hermetismo. Por ejemplo, en 1906 ya estaba amasando las ideas para su obra maestra *Las señoritas de Avignon* con sus características distorsiones de la figura y el rostro humano, pero también en esa época pintó uno de sus óleos más gratos, *La toilette*, en el que incorpora a una figura femenina de belleza abrumadora recogiéndose el pelo; la mujer está de pie mirándose en un espejo que un sirviente completamente vestido sostiene para ella. El mismo año también pintó algunos de sus desnudos más explícitos que anticipaban las figuras neoclásicas que desarrolló después de la Segunda Guerra Mundial.

casi nada, o al menos, y con toda seguridad, no a un pecho ni a una mejilla. En suma, los cubistas deforman el mundo de los objetos, dándole al espectador la responsabilidad de crear con los fragmentos una forma reconocible. A pesar de que las curvas sobrevivieron en el arte cubista, otras formas adquirieron mayor importancia: las líneas rectas, los rectángulos y, tal como notaron los contemporáneos con divertimento, los cubos. La belleza no era la prioridad de los cubistas; sin embargo, algunos de sus cuadros, como la naturaleza muerta de Braque *Violín y jarra* y el retrato que Picasso le hizo a Ambroise Vollard, ambos de 1909-1910, son asombrosos por el mero placer estético que proporcionan. Los pintores de la modernidad no se comprometieron con la belleza, pero algunos de ellos la generaron.

El estilo cubista duró lo suficiente como para pasar por diferentes fases. Después de la austeridad de los primeros años, es decir, la época del cubismo analítico y del cubismo sintético, los colores eran más vivos y sus cuadros intensificaron el aislamiento de la naturaleza con el uso de inscripciones estarcidas y con trozos de papel añadidos de manera arbitraria en el lienzo. En poco tiempo otros artistas se unieron a Picasso y Braque y todos juntos formaron lo que ahora conocemos como cubismo. Pero la importancia del cubismo era mucho mayor que el tamaño del grupo de artistas que lo constituían, ya que se convirtió en una nueva forma de vanguardia. Todos los pintores de la modernidad se valieron de esta desmembración de objetos propia del cubismo, era como una licencia que se les dio a los artistas que les permitía reafirmar su alto estatus de muchas maneras. Esto último supuso, además de una licencia para los artistas, el rol más significativo que Picasso desempeñó en su vida, ya que no hubo ningún artista moderno que haya manifestado la soberanía de un artista con tanta energía como Picasso.

2

Picasso deformó el rostro y la figura humana de una manera tan extravagante, en ocasiones con tal atrocidad, que nos hace olvidar fácilmente que era uno de los dibujantes más exquisitos del arte del siglo XX. Pintó un retrato a grafito de Vollard en 1911, un dibujo a lápiz de su amigo el poeta Guillaume Apollinaire en 1916 y un retrato al óleo de su hijo Paul en 1923, cada uno de ellos de deslumbrante belleza y que por la energía expresiva de sus líneas, podrían ser obras que a cualquier artista de formación clásica le hubiera gus-

tado contar entre sus propias creaciones. Son composiciones nos recuerdan a las de Rubens, el sublime maestro de la pluma. Aunque éstos no fueron los únicos, Picasso pintó otros retratos igualmente tradicionales y distinguidos. Él era consciente de su don; cuando hablaba de la formación de los artistas, insistía en que dibujar debía ser el primer paso en la educación de un artista y se quejaba de que en su época este ejercicio no se fomentaba lo suficiente. Sus propios ensayos sobre dibujo tradicional expresan persuasivamente que incluso el iconoclasta más decidido de los pintores de la modernidad podría plasmar sus efectos con técnicas de la vieja escuela.

El dominio técnico que Picasso alcanzó sobre los instrumentos profesionales fue tan completo que podría, con seguridad, representar en sus pinturas cualquier actitud, cualquier gesto o cualquier emoción. Podemos observar en sus cuadros las riquezas deslumbrantes que dejó al mundo. No nos detendremos aquí en sus dibujos de minotauros, pero sí en sus retratos de hombres y mujeres, los que podemos interpretar como una impresionante y quizás involuntaria representación del espectro de la idiosincrasia del ser humano, particularmente los impulsos instintivos que surgen en los momentos de extrema excitación. Digo representación involuntaria porque no hay evidencias de que Picasso haya leído ni una palabra de los textos de Freud o de cualquier otro experto en psicología. Sin embargo, trabajó intensamente en comprobar la potencialidad de dichos impulsos, tanto como las vicisitudes de éstos. Obviamente, para cualquier pintor, o para cualquier poeta o dramaturgo, la sexualidad y la agresión son materias primas indispensables. Lo que distinguió a Picasso de los demás fue la viveza, y a veces la brutalidad, con las que plasmó amor y odio sobre el lienzo y el papel, además de su extraordinaria habilidad para encontrar equivalentes estéticos para esos sentimientos con una fuerza expresiva y una intensidad de visión nunca vistas. Por eso, su talento como dibujante fue de vital importancia en los logros de Picasso, ya que tenía la capacidad de dibujar cualquier cosa, y así lo hizo. Las restricciones impuestas por el «buen gusto», que probablemente frenaron a los pintores más clásicos a la hora de experimentar con los impulsos más instintivos, nunca fueron un obstáculo para él (probablemente ni se le pasaron por la cabeza).

Así, cuando pintó y grabó la sexualidad, muy a menudo rechazó el disfraz de la sublimación. La palabra «inhibición» no formaba parte de su vocabulario; la lujuria palpita en su obra, incluso en sus autorretratos. Se representa a sí mismo tumbado en la cama, medio

desnudo, recibiendo una felación de una mujer morena desnuda de pelo largo; en otra ocasión aparece (probablemente) devolviendo el favor a una joven desnuda que indiscutiblemente está disfrutándolo. Cuando él no era el protagonista, era igual de gráfico. No es de extrañar que los críticos conservadores denuncien su arte como pornográfico. Tenía un vasto repertorio de apareamientos a su disposición, algunos de ellos físicamente imposibles de llevar a cabo.

Entre el 29 de agosto y el 9 de septiembre de 1969 —Picasso tenía ochenta y ocho años— realizó un ciclo de veinticinco grabados enormemente explícitos de Rafael y su famosa modelo, la Fornarina, haciendo el amor. Rafael, el pintor más idealizado de la sociedad del siglo XIX, excepto, quizás, en Alemania, donde tuvo que competir con Durero, fue el perfecto objeto de representación para Picasso. Rafael fue un artista que, según la creencia de muchos, murió a los treinta y siete años por exceso de sexo con la Fornarina. Picasso empieza la serie de esta pareja con una representación del precalentamiento erótico; el primero de los grabados, y aún más el segundo, de esta secuencia documentan que Rafael está listo para empezar el acto sexual. Picasso siempre tuvo un especial afecto por los genitales, particularmente los femeninos, y le gustaba mostrarlos prominentemente, incluso con un tamaño exagerado y, a veces, amenazante. Hace la actividad amorosa de la pareja mucho más tentadora al introducir a un *voyeur*, usualmente como el papa Julio II, quien observa a la pareja abrazarse en posturas difíciles de realizar. De hecho, los retratos de sus amantes cuando la historia de amor estaba todavía floreciendo exhiben un placer puro y una apreciación de la belleza que convierten estos retratos en implícitas declaraciones de amor. Fernande Olivier, Dora Marr, Françoise Gilot, Jacqueline Roque, todos ellas bellezas excepcionales, eran temas muy agradables para sus cuadros, por muy poco realista que fuera su representación. Incluso algunos de los grabados tardíos de la serie de Rafael delatan cierta ternura entre los amantes. Pero Picasso era el típico varón español: demasiado misógino y egocéntrico como para explayarse demasiado en los aspectos afectivos del amor; sin embargo, están ahí y son muy seductores para la vista.

3

Algunas de las representaciones de agresión de Picasso más impactantes exhiben mezclas de crueldad y sutileza. A veces, como en el

Guernica (1937), se concentra en las víctimas de guerra, otras veces, inmortaliza sus propios impulsos hostiles; sin embargo, pocas cosas provocaban su ira más visiblemente que las mujeres. Transformó a sus mujeres modelo en feroces criaturas mitológicas o en grotescos ogros esqueléticos con rostros deformados y enormes dientes asesinos. Sería demasiado mecánico interpretar estos retratos como una paráfrasis directa de los problemas que tenía con sus diferentes amantes, pues era demasiado imaginativo para eso.[43,*] Sin embargo, al tener tantos modos de expresión a su disposición, no dudó en representar el amor convertido en odio, el más fuerte de los odios, sin piedad hacia el objeto de su ira.

También, inventó episodios desagradables que ilustran una hostilidad desenfrenada sin ningún tipo de desaprobación por su parte; contamos con un dibujo explícito de un hombre desnudo y musculoso que golpea a una mujer desvestida y atemorizada; otra de sus representaciones muestra la imagen de una mujer que está siendo estrangulada. Era más característico de su obra imaginarse, y así lo hizo con cierta frecuencia y parece que con cierto placer sádico, mujeres siendo violadas. Al igual que el amor convertido en odio, la violación es también una transformación de emociones, la libido convertida en agresión. Las más inofensivas de estas escenas exhiben centauros raptando a mujeres desnudas que se resisten, pero son más las ocasiones en las que Picasso concentra sus virtudes artísticas en representar la violación en sí. Todavía más reveladoras de estos encuentros entre el poder y la debilidad son sus representaciones de un minotauro violando a una mujer. El minotauro, que apareció con más frecuencia en sus grabados durante la década de 1930, fue para él un ser fundamentalmente ambiguo y, en consecuencia, todavía más intrigante. Según la mitología griega, el minotauro, con cuerpo de hombre y cabeza de toro, es el producto de una reina y un toro de sacrificio, en el que hay algo bestial y algo divino.

Por lo tanto, Picasso imagina a un minotauro sociable y cordial. El más famoso es el que aparece en un grabado de 1933, en el que el minotauro está deleitándose con un artista, ambos con una copa de vino en la mano, acompañados de dos modelos deliciosamente desnudas. Ese mismo año también pintó dos escenas crueles con el minotauro dominando de modo feroz a una mujer incapaz de oponer resistencia. También, en el mismo año, de nuevo representó a un

* Roland Penrose, a mi juicio acertadamente, aclara bien este asunto: «Sería burdo y falso sugerir que Picasso representaba a sus amantes como bellezas con el primer arrebato de pasión y como monstruos cuando los conflictos comenzaban a surgir».

minotauro inclinándose sobre una joven que duerme tranquilamente, a la que acaricia la mejilla con la mano derecha. Picasso parece estar diciendo que el mundo interior no es simple ni racional y que el que así lo experimente no lo ha visto realmente. Eso, podríamos decir, es una observación más banal que profunda. Pero sea original u obvia, la visión de Picasso lo capta todo.

L.H.O.O.Q.

Pablo Picasso es uno de los primeros artistas que deben nombrarse en cualquier historia de la modernidad. Sin embargo, Marcel Duchamp es el verdadero e indispensable icono de este período. Otros artistas más inconformistas revisaron, reformaron y vigorizaron el arte que habían aprendido a practicar y del que también aprendieron a desconfiar, pero la obra de Duchamp nos invita a sospechar que él de verdad quería abolir el arte. Sus motivos desafían la interpretación total; sus cuadros eran difíciles de descifrar porque eran demasiado complacientes y demasiado abiertos. Estaba, como Ensor, dotado de un astuto sentido del humor. Su afición por los juegos de palabras era notoria y su ironía era aguda, aunque rara vez hiriente (un don típicamente francés, pensaban sus admiradores). Por eso, el historiador debe tomar sus pronunciamientos con prudencia.

Una cosa es indiscutible: Duchamp estaba completamente aislado de todas las convenciones estéticas aceptadas y estaba enamorado de la originalidad. Nació en Noruega en 1887 en el seno de una respetable familia burguesa, con dos hermanos artistas. Al terminar la Primera Guerra Mundial, alguien le preguntó por qué había dejado de pintar, y él respondió, parece que muy sinceramente, que se le había agotado la inspiración. Desde luego, no soportaba repetirse en sus temas artísticos. Duchamp prefería, tal como expresó él mismo de manera inimitable, «la locura de lo inesperado».

También está claro que lo que más odiaba y con más consistencia era lo que condenó como un «arte retiniano», la pintura y la escultura atractivas sólo para el ojo. Era, a su manera, un intelectual. El único tipo de arte que le interesaba era el arte que de algún modo fuera inteligente; le interesaban más las ideas que el producto final. En pocas palabras, parece razonable pensar en él como un artista cuya intención no era descubrir los principios novedosos del arte, sino darnos el responso fúnebre del mismo. Los historiadores que en los últimos tiempos han hablado de la muerte del arte atribuyen

normalmente a Duchamp tal asesinato, o al menos lo culpan a él. Con sus *ready-mades* (a los que volveremos), de su propia creación, se mantiene como el principal sospechoso; estaba en la escena del crimen, bien armado y medio siglo antes de que sospechosos posteriores, como Andy Warhol, hubieran nacido.

A pesar de toda su eminencia entre los artistas de la modernidad, Duchamp, el antiartista supremo, obviamente no actuó solo en el escenario del nuevo arte. Como hemos visto, el ambiente en el mundo del arte de después de 1900 estaba lleno de maneras nuevas de darle voz a los viejos sentimientos y cuestionaba los principios evidentes que habían sido válidos durante siglos. Los anticuados realistas premiaban la vetusta anécdota, muchas veces contada, sobre el anciano artista griego tan diestro en su arte que los pájaros de carne y hueso picoteaban las uvas que él había pintado. Pero ahora los colores artificiales y las formas deliberadamente dilatadas se habían convertido en objetos aplaudidos, no criticados; la respuesta del artista a su mundo interior y exterior llegó a ser más importante que su fidelidad al modelo pintado. Los ataques a la conformidad fotográfica se convirtieron en algo común entre los espíritus más avanzados. Ya hemos dicho sobre Picasso que denomina al arte «un acopio de destrucciones», definición perfectamente acertada.

Duchamp realizó su más notable contribución a la destrucción del arte convencional, no en París, sino en Nueva York, lo que nos recuerda el creciente alcance cosmopolita de la modernidad. En febrero de 1913 se inauguró la memorable Exposición Internacional de Arte Moderno, un ambicioso espectáculo a gran escala de cuadros de arte moderno que desplegó para aquellos norteamericanos amantes del arte las más recientes novedades artísticas, tanto nacionales como internacionales. La exposición tuvo lugar en una armería situada entre la calle 67 y 68 en Park Avenue. A muchos les gustó, a otros los enfureció y cambió para siempre el gusto de algunos aficionados a las bellas artes. Duchamp presentó cuatro pinturas, la más famosa de ellas *Desnudo bajando una escalera, n° 2*, una obra que no había sido bien acogida en su país en 1912; el Salon des Indépendants se negó a exponerlo, y por eso probó suerte en el extranjero.

Había estado jugando con formas cubistas durante casi dos años y este cuadro representaba lo que le preocupaba en aquel momento: plasmar movimiento en un espacio estable. Su *Desnudo* era una figura humanoide de género indeterminado, probablemente, aun-

que no de un modo muy claro, femenina, captada en momentos sucesivos. El cuadro fue un éxito entre los asistentes al espectáculo de la armería. Se agolparon alrededor de este extraño grupo de estructuras, perplejos, irritados y haciendo bromas sobre la pintura. Una publicación lanzó una competición de poesía buscando la descripción más adecuada del cuadro y los dibujantes intentaron caricaturizar lo que les pareció un óleo ofensivo. Por alguna razón incomprensible, entre los numerosos epítetos que le dedicaron, el más llamativo fue «una explosión en una fábrica de tablillas».

Pero fueron sus *ready-mades* los que le aseguraron a Duchamp un lugar al frente de la vanguardia. Los presentó en 1913, como una broma, sin un fin utilitario ni tampoco con intenciones estéticas, al colocar la rueda de una bicicleta sobre una banqueta. Este gesto fue un momento histórico en el calendario de la modernidad. *Rueda de bicicleta* generó consternación incluso entre los ostensiblemente liberados artistas de las ciudades. Para Duchamp esto fue gratificante porque logró demostrar cuán «liberados» eran estos artistas, al sobrepasar los límites de su imaginación. ¿Fue esto una broma de mal gusto, un pasatiempo inapropiado, un insulto deliberado al arte?

Le llevó cierto tiempo, de hecho tres años, superar lo estrafalario de *Rueda de bicicleta*. El campo de batalla que escogió fue Nueva York, donde Duchamp estaba entre los organizadores de otro enorme espectáculo de arte contemporáneo. Compró un urinario de porcelana de tamaño normal, lo puso boca abajo y grabó en él un pseudónimo: R. Mutt (en lugar de la firma de quien de verdad lo manufacturó: J. L. Mott), y le añadió la fecha de 1917. Lo llamó *Fuente*. Este *ready-made* asombró a algunos de sus más íntimos amigos modernos, por obsceno e inartístico. Después de algunas discusiones acaloradas, la junta de organizadores de la exposición, a la cual pertenecía Duchamp, rechazó la creación alegando que no era una obra de arte, gesto desesperado que proclamaba —¡en la época de Duchamp!— que había una distinción entre arte y los demás objetos. Duchamp renunció inmediatamente y el público nunca vio la *Fuente*, lo que le dio aún más notoriedad a la «escultura».

Este incidente supuso el segundo desaire que recibió de los artistas que eran sus amigos y presumiblemente sus aliados en la aventura de la modernidad; el primero fue en 1912, cuando los Indépendant rechazaron *Desnudo bajando una escalera*, lo que le hirió aún más profundamente de lo que él quiso admitir. En una entrevista realizada años más tarde, reconoció que el gesto de los Indépendants provocó un cambio en su vida y afirmó que le hizo un gran favor:

«Me ayudó a librarme completamente del pasado».[44] Pero el hombre en el que se convirtió de joven y que continuó siendo el resto de su vida era una persona caracterizada por una suprema indiferencia hacia el mundo exterior. Se retiró a la privacidad y creó antiarte.

No importaban las reacciones que provocaban sus aventuras, la imaginación de Duchamp nunca se agotó. En 1919 inventó el *L.H.O.O.Q.*, una reproducción tamaño postal de la *Mona Lisa* de Leonardo da Vinci, «mejorada» con un delgado bigote de estilo militar y una pequeña barba de chivo. Las iniciales que añadió debajo del cuadro (*L.H.O.O.Q.*), leídas en francés: «*Elle a chaud au cul*», significan «Ella tiene el culo caliente».* Esto fue una pequeña broma, pero este acto de gamberrismo provocó muchos comentarios entre aquellos que lo vieron o se enteraron del mismo. La reputación de Duchamp de un chico malo del arte se hizo oficial, y cada uno de sus gestos lo confirmó.

Las implicaciones escondidas en esta escandalosa combinación de un juego de palabras y una obra maestra deformada fueron devastadoras; si una firma o el llamar a algo arte es suficiente para convertirlo en arte, entonces no hay nada que pueda ser distintivamente arte. La subjetividad debe ser desenfrenada. Al menos, todos los criterios establecidos (y en este caso, todos los criterios de la modernidad) para juzgar una pintura o una escultura, como composición, color, mensaje, artesanía, verosimilitud, tacto, habrán perdido su relevancia. Tampoco su obra posterior a la Primera Guerra Mundial muestra ninguna intención de abandonar la búsqueda de la individualidad sin restricciones; sus creaciones continuaron siendo tan extrañas y originales como siempre. Entre ellas, destaca una pieza compleja y muy famosa, *La novia desnudada por sus solteros*, también conocida como *El gran vidrio*, en la que trabajó durante ocho años (1915-1923), y que se convirtió en uno de los trabajos más gratificantes para los intérpretes; también es notable el tardío

* La *Mona Lisa* de Duchamp fue, y todavía es, sensacional aunque adulterada. Vale la pena señalar que no fue el primero en jugar con las imágenes más aclamadas. Los caricaturistas de los periódicos lo llevaban haciendo desde hacía años (véase la caricatura de Flaubert como un cirujano). En 1887, Coquelin Cadet concibió una ilustración en relieve para *Le Rire*, titulada *Mona Lisa con una pipa*, que representaba a una mujer misteriosa fumando de una gran pipa y haciendo anillos con el humo.

Etant Donnés (1944-1966), el espectáculo meticulosamente montado de un *voyeur* que espía a una provocativa mujer desnuda, expuesto por primera vez en 1969, un año después de su muerte. Estas dos piezas muestran que no tenía intenciones de cambiar su trayectoria.

Pero, fiel a sí mismo, Duchamp subvirtió incluso sus subversiones. Fue consejero de clientes como Peggy Guggenheim, quien no tenía mucho dinero y quien, en consecuencia, tenía que controlarse en su pasión por las pinturas. Le enseñó, ella dijo con gratitud, a entender las diferencias entre las diversas escuelas de la modernidad. Sin embargo, a pesar de los buenos y desinteresados consejos que recibió de sus amigos coleccionistas y pintores vinculados con la modernidad, rechazó consistentemente formar parte de las alianzas, incluso de aquellas menos convencionales, como los dadaístas, con cuyo extremismo estaba muy de acuerdo. En 1967, poco antes de su muerte en Neuilly, reflexionando sobre los surrealistas, a quienes conocía y apreciaba, dijo muy claramente: «Nunca he formado parte de este tipo de exploraciones de grupo de tierras desconocidas, debido a ese algo en mi carácter que me impide compartir con los demás mis sentimientos más íntimos».[45] Mantuvo viva su merecida reputación como una excepción en una época de colectividades vanguardistas.

A pesar de todo, Duchamp no era un megalómano. Era el supremo destructor de iconos. Robert Motherwell, de hecho, lo llamó «el gran saboteador».[46] Pero tal como revela su aportación para mantener el arte moderno vivo, él no pudo haber pensado que podía destruir el arte por sí solo, ni siquiera con aliados. Si alguna vez jugó con ideas propias de Sansón, sólo hubiera necesitado contemplar su carrera, especialmente en Estados Unidos, para constatar un fracaso en tal audaz tentativa; sus ricos amigos y clientes norteamericanos, en particular Walter y Louise Arensberg, le pondrían las cosas claras.

Los Arensberg fueron los clientes ideales, entre los muchos que tuvieron los modernos. Walter Arensberg, rico y con muy buena formación (si es que graduarse en Harvard y saber italiano lo suficientemente bien como para traducir a Dante son señales de una buena formación), se casó joven con la hermana de un compañero de clase todavía más rica que él; tenía todos los requisitos de un buen mecenas. No le interesaba formar parte del negocio de acero de su padre o de cualquier otro; por tanto, todo lo que necesitaba era una chispa para encender la codicia inagotable de poseer aquellos objetos de colección, tanto si este objeto era atractivo para un niño de diez años como para un abogado de cincuenta. Y esto surgió de forma repentina con el espectáculo de la armería. El apetito de Arens-

berg por el arte contemporáneo despertó, y, tal como sucede normalmente con estos apetitos, nunca más se extinguió.

Los Arensberg —después de que Louise Arensberg se contagiara del entusiasmo de su marido por el arte—, además de comprar otras obras de artistas modernos de primera clase como Picasso, Braque, Klee y Brancusi, coleccionaron con avidez las obras de Duchamp. Compraban las pinturas directamente a los artistas y pronto se convirtieron en sus grandes amigos y agradecidos clientes, además de adquirir pinturas que de un modo u otro habían llegado a manos de coleccionistas menos entusiastas. Eran mecenas democráticos. Y, como no tenían hijos, a medida que se hacían mayores y su salud se deterioraba, se convirtieron en la diana, y a veces según ellos en las víctimas, de las propuestas de los directores de museos de todo el país. Después de muchas negociaciones amargas, donaron sus obras más importantes al Museo de Arte de Filadelfia, donde ahora permanecen, incluidas la misteriosa construcción de gran tamaño *El gran vidrio* y *Etant Donnés*.

La ironía es muy obvia: enemigos de los museos como Duchamp terminaron expuestos en los museos. En Filadelfia se conservan todas las obras de Duchamp que los Arensberg lograron acumular. Y el mismo Duchamp, quien se autoproclamó enemigo del arte, participó activamente en la instalación de su obra en uno de los «mausoleos» más grandes de Estados Unidos, el tipo de cripta de artistas muertos que los activistas habían querido quemar desde hacia tiempo, abierto para los amantes del arte que visitan los museos como si fueran artistas clásicos convencionales. Ya hemos mencionado esto antes: es un error subestimar el regalo atrayente de la clase media, particularmente cuando tiene dinero para gastar y el gusto para usarlo adecuadamente.

Antimímesis

1

La modernidad fue un patio de recreo para los escultores. Como los pintores de la vanguardia, desarrollaron los más impredecibles proyectos una vez que se sintieron liberados de las reglas neoclásicas. Su semejanza con los pintores no fue una mera casualidad; la versión de la modernidad de los escultores no fue tanto una rebelión contra sus antecedentes del siglo XIX como una nota a pie de página

en la historia de la pintura vanguardista contemporánea. Auguste Rodin, indiscutiblemente el escultor más importante de la época, se encontró a sí mismo en algún lugar entre dos frentes; por un lado, la delantera de los rebeldes contra la diestra imitación de la naturaleza, particularmente el cuerpo humano, y por el otro, aquellos artistas que representan figurativamente la historia. Nacido en 1840, nunca abandonó el ancho territorio de la representación fiel a la naturaleza —Matisse le hizo reconsiderar su obra dándole el consejo «¡Copia la naturaleza!»—,[47] pero, al mismo tiempo, asombró, y enfureció con sus experimentos, a gran parte de los amantes del arte, aunque no a todos. Su notorio *Balzac* a tamaño real de 1897 personifica al corpulento novelista cubierto audazmente con una capa neutra, lo que provocó una tormenta de protestas. En 1906, en un encuentro que ha captado la atención de los historiadores del arte, el joven Matisse visitó al gran hombre para enseñarle algunos de sus dibujos. Esta visita sólo sirvió para convencer a Matisse de que el sistema del maestro de esculpir trozo a trozo, una mano moldeada por aquí, una pierna moldeada por allá, nunca podría interesarle. «Sólo podría imaginar la arquitectura íntegra de una obra mía —escribió— sustituyendo detalles explicativos por una síntesis viva y sugestiva.»[48] Rodin irritó a aquellos con mentes más tradicionales, pero no fue el antecesor de la escultura de la modernidad.

Más bien fueron los pintores radicales quienes dieron a la escultura la libertad de perderse en sus aventuras del siglo XX. Y fueron libres en la aventura de la subjetividad. Esta colaboración de géneros distinguidos fue suavizado por dobles talentos: los escultores más importantes de la modernidad eran también pintores, a menudo más conocidos como pintores que como escultores. Degas, Matisse y Picasso eran los más célebres, pero también hubo otros que utilizaron el puntero, el lápiz y el pincel como herramientas frecuentes en su trabajo. Una vez establecidos tras subvertir el ideal de interpretar la naturaleza, estos pintores progresistas enseñaron a los escultores a alejarse de la mímesis por medio de ejemplos en lugar de preceptos.

Sus discípulos tenían una imagen preconcebida de esto. «Mientras que mi liberación técnica —escribió David Smith, el más prominente creador americano de piezas de metal en 1952— proviene del amigo y compatriota de Picasso, González, mi estética tiene más influencia de Kandinsky, Mondrian y el cubismo.» Quizás el propio Smith hubiera incluido a Picasso en esta lista, por ser en sí mismo un excepcional, aunque ocasional, escultor. Sin ninguna duda, Smith comentó: «Desde el cambio de siglo, los pintores han lidera-

do la estética, tanto en número como en concepto».[49] Confirmó su opinión tres años después en una ponencia en la Universidad de Misisipí: «El cubismo liberó a la escultura de la forma monolítica y volumétrica tal como el impresionismo liberó a la pintura del claroscuro».[50] El que liberó a Smith fue el español Julio González, un escultor cuyas piezas de soldadura lo incitaron a probar el acero y el hierro en sus creaciones. Él también siguió el camino de lo moderno. Nació en 1876 y se mudó a París en 1900, donde entabló amistad con Picasso. Pero lo más importante fue que los pintores habían subvertido el antiguo imperativo de hacer réplicas de la naturaleza; esta emancipación dio a los escultores ilimitadas oportunidades. La historia de la escultura de la modernidad revela que exploraron la mayoría de ellas.

Algunas de las más conocidas esculturas de principios de la modernidad parecen piezas cubistas tridimensionales. El bronce de Picasso *Cabeza de mujer* (1909-1910) rehace las superficies faciales como un ensamblaje de rectángulos de puntas suavizadas, pero en la que todavía se puede reconocer una cara. La obra del pintor futurista Umberto Boccioni *Desarrollo de una botella en el espacio* (1912) explotó los contornos de una botella para mostrar sus fragmentos, que unidos de una manera juguetona forman un ensamblaje complejo, pero que todavía parece una botella. *El guitarrista*, de Jacques Lipchitz (1918), mantiene en gran medida la forma del hombre, incluyendo una mano que toca un objeto cuadrilátero que parece una guitarra, lo que hace que los espectadores tengan la sensación de estar ante un músico real que rasguea un instrumento verdadero. Como era de esperar, los escultores de la modernidad que conservaron alguna semejanza con el mundo externo en su obra al menos superaron en parte el escepticismo del público. Parecía que los espectadores anhelaban encontrar un vestigio que pudieran asociar con su experiencia de la vida real, y respondían agradecidos cuando podían reconocer una forma familiar. Estas obras requerían un esfuerzo imaginativo menor que las puramente abstractas.

El escultor que realizó la versión «naturalista» del proyecto moderno más satisfactoria fue Henry Moore, nacido en Castleford, Yorkshire, dos años antes de que empezase el siglo XX, un honor poco común entre la alta cultura inglesa que cuenta con pocas personalidades en este terreno. Durante su carrera, el retrato que repitió con más frecuencia fue una figura yacente, ejecutada en piedra, material que Moore usó antes de la guerra, o bronce, que incorporó

con el paso del tiempo. Creó figuras monumentales, a menudo complicadas con un hueco irregular y redondeado logrado por un brazo o una pierna estratégicamente colocados. Nunca dejó de pensar en la naturaleza: insistió en que el mejor lugar para ver su obra era al aire libre, en simetría con el paisaje.

En ocasiones, Moore involucró a su público en el arriesgado placer de absorber toda la forma esculpida que él había obtenido al colocar dos volúmenes en cercana yuxtaposición. Esto forzaba a los espectadores a completar el vacío intermedio con el objeto de construir en sus mentes una sola figura. Ocasionalmente, celebró la maternidad con una madre y su hijo, pero el sentimiento supremo fue estimulado por lo que él denominó «experiencia de la forma», su respuesta a las formas que moraban en su mente, que dejaron un sentimiento de solidez, de formas pesadas y sobrias que descansaban en suelo firme. Moore y Hepworth, una colega escultora de Yorkshire (que logró una abstracción pura más profunda de la que lograba él), eran partidarios de esculpir en directo, fuera cual fuera la base a la que estaban dando forma. Esta fidelidad a su material mantuvo viva su lealtad a la naturaleza, al menos indirectamente.

Pero la autonomía de la escultura nunca dejó de ser su objetivo principal. El encanto de las superficies suaves de las obras de Moore fue lo que convirtió a sus piezas en un placer excepcional, un desafiante pero sosegado rechazo de la mímesis que deja agradables sugerencias de la forma humana, o por lo menos que nos impresionan. Como afirma el historiador de arte norteamericano y director del Detroit Institute of Arts William R. Valentiner, gran admirador del escultor, «Moore expresa, más que cualquier otro escultor, nuestro más profundo anhelo de una conexión más íntima con las fuerzas elementales de la naturaleza, aquellas que podríamos encontrar en los desiertos, las montañas o los bosques más vírgenes, lejos de las ciudades, lejos de la vida artificial guiada por un intelecto en lugar de energías sentimentales»,[51] un sentimiento no muy coherente pero profundo que escultores convencionales nunca hubieran podido transmitir. Moore, quien vivió hasta 1986, logró traducir su personal viaje al interior en imágenes profundamente expresivas.

2

Los trabajos de Moore y Hepworth ponen de manifiesto que los escultores que se aferraron a la naturaleza, no importa en qué medida, se

estaban dando a sí mismos un ancho margen. Pero obviamente aquellos que se deshicieron de cualquier evocación deliberada, como una abyecta renuncia al neoclasicismo caduco, disfrutaron aún más de la libertad sin restricciones. El alcance de su imaginación era en su mayor parte privado, en parte inconsciente, pero, en todos los casos, libre de fronteras. Algunos artistas abstractos, como Alexander Calder, sometieron sus construcciones a la lógica casera; en sus tan admirados móviles, que seguía reinventando en atractivas variaciones, Calder subyugó abanicos de alambre, madera, óvalos de acero de colores alegres o formas de hojas a un equilibrio en el que cada elemento tenía su propio lugar. Estas invenciones se movían silenciosamente, sin derrumbarse, con la ayuda de un soplo o el roce de la brisa. Es un emblema del respeto profesional existente entre los modernos que cuando en 1949 Calder le mostró a Marcel Duchamp sus construcciones por primera vez y le pidió su opinión sobre cómo debían llamarse, Duchamp las bautizara como «móviles» sin pensárselo dos veces.

A los móviles de Calder les faltaba gravedad, pero su humor —una cualidad que, como sabemos, no era muy común entre los modernos— los convirtió en el puente que sobrevolaba el abismo entre la vanguardia y el gusto de clase media. Otro deslumbrante humorista entre los escultores modernos fue Picasso, quien durante años trabajó en la construcción de algunas esculturas serias, aunque era más frecuente que se dedicara a las divertidas. Para Picasso fue, sobre todo, una cuestión de ver lo que otros no habían visto. En su mente despierta, uno podía combinar el sillín y los manillares de una bicicleta en la cabeza de un buey o usar un modelo pequeño de automóvil como cabeza del mono en *La mona y su cría*. Al reinventar los objetos en beneficio de su propósito, que con toda seguridad no era la finalidad original, Picasso estaba una vez más reafirmando su intocable supremacía artística.

En esta atmósfera en la que cualquier cosa era posible, la contribución subjetiva a la creación artística —para los escultores modernos no menos que para los pintores de la modernidad— era un triunfo. No había juzgados de apelación en los que interponer un recurso en contra de las decisiones de los artistas. Picasso podría apelar que sus creaciones responden a fuentes de la vida real. Los artistas rusos de la primera fase de la revolución, todavía libertarios, se veían a sí mismos otorgándole una exuberante expresión al nuevo mundo, pensando que estaban ayudando a crear una realidad. No todos esperaron a la revolución de 1917; en 1914 el escultor ruso Vla-

dimir Tatlin viajó a París para ser aprendiz de Picasso. Lamentablemente a Picasso no le interesó, pero Tatlin pudo ver suficiente cubismo como para empezar una serie de esculturas abstractas en su país; sus «contrarrelieves», tal como él los bautizó, eran estructuras imaginativas que no tenían nada que ver con el realismo tradicional. Lo que le dio la fama fue la maqueta de una torre conmemorativa, *Monumento a la Tercera Internacional*, comisión del departamento de Bellas Artes en 1919. Las agencias soviéticas todavía se sentían cómodas con la independencia moderna. No duraría mucho tiempo.

La torre de Tatlin nunca se construyó. Hubiera sido casi imposible de edificar: planeada para ser bastante más alta que el Empire State, consistía en un entretejido complicado de espirales de acero y rectángulos de vidrio, con uno de los tres módulos centrales alzándose oblicuamente sobre el resto de los espacios en el interior, que proporcionaban una amplia área destinada a oficinas o auditorios. Además, el diseño de Tatlin hubiera estado en constante movimiento, rotando sobre sus ejes a tres velocidades diferentes cuidadosamente reguladas. Fue un ejemplo espléndido de lo que los rusos con espíritu revolucionario llegaron a llamar constructivismo, como un estilo en el que las realidades externas no tenían lugar y el problema de los materiales adecuados llegó a ser el enfoque principal.

Esto no quiere decir que los escultores abstractos nunca exploraran el territorio de la representación figurativa. Así como en la década de 1920 Picasso pintó óleos salvajes que caricaturizaron con dureza a sus amantes —aunque siempre con una imagen reconocible de la mujer interpretada fuera cual fuera la deformación—, también los escultores constructivistas en ocasiones le hicieron guiños a la realidad, a pesar de que sus interpretaciones, producto de la libertad absoluta, eran susceptibles de ser desfiguradas hasta hacerlas inidentificables. El trabajo de David Smith, por ejemplo, osciló entre sus piezas de metal gigantescas, no relacionadas con nada excepto con sus otras construcciones, y sus retratos del tamaño de una mesa que recordaban vagamente la imagen de una figura humana. La escultura de hierro forjado de González *Mujer peinándose*, de 1936, podría representar las docenas de experimentos «figurativos» de los artistas abstractos. Teniendo en cuenta que este título promete una imagen muy concreta, *Mujer peinándose* aparece como una parodia de lo que finge ser, utilizando una combinación de alambres y fragmentos curvados de metal que representan la cabeza de una mujer, sólo porque así lo dijo su creador.

De hecho, el artesano se erigió en la única autoridad que determinaba el significado que uno aprendía de una pieza escultórica, o al menos en el punto de partida. Un brillante beneficiario de dicha autoridad fue el gran escultor rumano Constantin Brancusi. Fue un hombre que llegó a tener una gran reputación durante su vida —nació en 1876 y murió en 1957—, notoriedad que conservó hasta su muerte. Para David Smith, simplemente era «nuestro mejor escultor vivo»[52] y muchos otros profesionales lo admiraron y siguieron en sus creaciones. Su compromiso con la simplicidad y su fidelidad a cualquier material con el que estaba trabajando se convirtieron en una consigna aceptada por la mayoría.[53,*]

Su pieza más notable es *Pájaro en el espacio*. Esculpida primero en mármol muy pulido en 1923, al año siguiente la esculpió en bronce, un material más agradable. Es probablemente la pieza escultórica más famosa de la modernidad, un objeto delgado, alargado y ligeramente ensanchado en el medio que se apoya en uno de sus vértices. Como con la mayor parte de la obra de Brancusi, la invención representa un ejemplo extremo de reduccionismo; algunas de sus esculturas más conocidas son composiciones ligeramente alteradas en forma de huevo que «representan» a un niño durmiendo o (de acuerdo con lo que nos han dicho) a Prometeo. Al darle el título de *Pájaro en el espacio* a esta figura fresca, distante y de tanta belleza, invitó al espectador a verlo como el ala de un pájaro. Así, una vez que se alejaron del ideal de imitación, la supremacía del artista, rememorando la supremacía del Adán bíblico nombrando a los animales, alcanzó una altura estratosférica a la que aspiraban la mayoría de los modernos, pero que apenas se imaginaron para sí mismos.

3

Si bien algunos de los escultores de la modernidad aportaron ingenio a la colectividad moderna, otros pocos enriquecieron su provisión de erotismo. El ejemplo más interesante es otra vez de Brancusi; su *Princesa X* de 1916 fue hecha para el escándalo, incluso para París, la aparentemente pletórica meca de la modernidad. Uno no

* Es importante tener en cuenta que la pasión de Brancusi por la simplicidad no era nada sencilla. La «simplicidad —escribió sir Herbert Read— no es una meta, pero uno llega a la simplicidad a pesar de sí mismo, al acercarse al verdadero significado de las cosas».

tiene que ser un maniático del erotismo para ver la pieza pulida de bronce como un pene semierecto complementado en la parte de abajo con unos testículos o quizá las formas redondas de los pechos femeninos. Incluso los artistas vanguardistas estaban asombrados; cuando la pieza fue expuesta en el Salon des Indépendants en 1920, fue retirada de repente, ya que era, simplemente, demasiado sugerente para los espíritus progresivos. Así como la *Fuente* de Duchamp, de 1917, había provocado el disgusto de sus colegas modernos porque la consideraron de mal gusto e inartística, lo mismo le pasó a Brancusi con su reducción de todo el cuerpo humano a sólo unos órganos físicos —especialmente estos órganos— haciendo de ellos una metonimia que superaba los límites de la decencia. Las vanguardias eran raramente alianzas ideológicas unificadas; lo que para un moderno era audacia era obscenidad para otro.

4

Algunas de las piezas que he comentado brevemente aquí —la *Princesa X* de Brancusi, de 1916, o la *Fuente* de Duchamp, de 1917— corresponden a la época de la Primera Guerra Mundial. Estas obras son un ejemplo de que una vez que los escultores se liberaron de la mímesis, no dudaron en aprovecharse de su nueva libertad. Después de 1945, la escultura vanguardista con su amplia gama aunque sin un desarrollo visible, aunque consistente, ha mantenido viva esta profusión. Los escultores empezaron a usar el cableado de la instalación eléctrica, los plásticos modernos y la fibra de vidrio para sus piezas iluminadas, para hacer enrevesadas construcciones de hilo alumbradas en el interior con tubos de neón, para amontonar idénticas cajas de Brillo pintadas con total fidelidad al original, y para construir figuras de cadáveres humanos en escayola basados en gente real.

No todas las autoexhibiciones modernas fueron atractivas o tuvieron la intención de serlo. Algunas meditaron con dolor sobre las atrocidades del siglo XX, otros celebraron el heroísmo de los combatientes de la Resistencia francesa. Pero otras, como muchas de las construcciones pintadas y soldadas por el escultor inglés Anthony Caro, asumieron un proyecto menos intenso. Quizá la más admirada entre las construcciones abstractas de Caro es *Una mañana temprano* de 1962; un ensamblaje largo y vacío con una plancha rectangular de acero de considerable tamaño que cruza la pieza de un lado

al otro, como si fuera una cruz inclinada, con varios elementos de acero en medio, todo pintado de un atractivo color rojo. Lo que hace a este objeto tan atractivo es difícil de explicar, pero se siente inmediatamente.

Algunos de los artistas de la posguerra como Caro han sido muy influyentes, y han servido de inspiración a colegas menores. Pero la mayoría de ellos están orgullosos de su originalidad. Y para las esculturas, al menos en el actual caos de ideas y de producción, donde la individualidad se ha convertido en algo corriente, donde casi todo el mundo es un moderno, la etiqueta «modernidad» pierde virtualmente todo su significado concreto (un extraño giro en los acontecimientos que marcan un cambio radical en nuestro relato). Lo que quiere decir que el mercado de la escultura neoclásica decayó radicalmente y desde entonces nada volvió a ocupar su lugar.

Un famoso episodio en el que se vio envuelto Brancusi sugiere vivazmente que el futuro de la escultura moderna probablemente será menos tormentoso que su pasado. En 1926, Brancusi envió una de sus piezas más elegantes, *Pájaro en el espacio*, en la que había estado trabajando durante más de tres años, a Estados Unidos para una exposición dedicada a su obra. Pero el inspector de aduanas se resistió a dejar introducir gratuitamente en el país la pieza, por no considerarla una obra de arte. Lo vio como un «objeto manufacturado» y exigió un impuesto del 40%. Brancusi, confundido pero no vencido, pagó el impuesto protestando y denunció al agente. Si esta extorsión hubiera tenido éxito, podría haber obstaculizado el mercado del arte de Brancusi y de los otros modernos. Pero los juzgados dictaminaron a favor de Brancusi, un buen ejemplo de que el estrato medio-culto de la sociedad admitía la exención de los modernos. Este tipo de desenlaces placenteros fueron poco frecuentes, aunque no tanto como afirman los modernos doctrinarios. La sociedad burguesa convencional también podía aceptar lo no convencional.

Capítulo cuatro

Prosa y poesía: intermitencias del corazón

La nueva narrativa

Si comprar pintura de vanguardia estaba reservado por lo general a los burgueses pudientes que disponían de los recursos para adquirirla y del espacio en sus paredes en el que poder colgarla, juzgar lo que a ojos de muchos parecían las escapadas de la literatura moderna quedaba al alcance de un público mucho más amplio. Aquí el principal criterio a la hora de hacerse un nombre eran las ventas, pero hubo una característica señalada en la que coincidían los pintores y novelistas modernos: tanto unos como otros produjeron obras maestras imperecederas, monumentos permanentes de la historia de la alta cultura.

No obstante, la aceptación de la nueva literatura estuvo lejos de ser un logro fácil. Para la mayoría de los lectores consumidores de novelas en el último tercio del siglo XIX, los juegos a los que empezaban a entregarse los escritores modernos parecían traiciones sistemáticas a una relación asentada y cordial entre autor y público. Los novelistas de vanguardia pedían al lector un nivel de concentración y atención que otros escritores más complacientes le ahorraban. Como sabían de sobra los editores, el número de lectores de la prosa imaginativa de nueva aparición tendía a ser restringido; era muy previsible que los clásicos de la novela moderna toparan con impedimentos a su publicación y distribución, y que sus ventas fueran mucho menores que las de lo que la vanguardia acabó llamando *middlebrow fiction*, o literatura de cultura mediana.

Se trataba de aplicar lo que decían los críticos de arte sobre el consumo de cuadros a lo que decía la crítica literaria del consumo de novelas. Distinguían tres tipos de público lector: el más numero-

so, con mucho, era la masa inculta, sin concepto alguno de lo que era la literatura exigente e irremediablemente satisfecha con productos de escasa talla; el segundo, mucho menor, pero todavía importante en número y dotado de fácil acceso a la alta cultura, se consideraba por encima de la multitud, pero era reacio a invertir el tiempo y el esfuerzo que exigía una novela de vanguardia; y por último, una pequeña élite, una aristocracia de lectores de novela abiertos a la innovación y a los experimentos. Los críticos literarios modernos rechazaban sin más por irredimible al sector más numeroso, la mayoría filistea. Con cierta frecuencia, pronunciaban diatribas contra los horrores de la democracia moderna, y encontraban inconcebible que sus beneficiarios no leyeran jamás una novela moderna, y no digamos ya comprarla. Si cabe, era mayor aún su desdén por los lectores de cultura mediana, quienes al fin y al cabo gozaban de las ventajas de una formación y disponían de algún tiempo de ocio. No rebajaron el tono de sus discursos de condena, ni siquiera una vez que la literatura moderna se hubo convertido en un fenómeno más habitual.

Aquel escepticismo aristocrático ante los lectores era, ya que no encomiable, perfectamente comprensible. De modo análogo al de los pintores modernos de mayor inventiva, además de placeres sofisticados, los autores modernos provocaban una cierta ansiedad a su público por la cualidad puramente impredecible de sus obras; provocaban inquietud, sospechas incluso, acerca de sus intenciones últimas. ¿Con qué irán a salir ahora? En los tiempos de la novela clásica del XIX, el lector rara vez se hacía una pregunta así. El nombre de un autor dado en la portada creaba unas expectativas bastante precisas: Thackeray no procuraba agradar de la misma manera que Trollope, ni Turgenev como Tolstoi, pero los placeres que ofrecían eran algo relativamente claro y sin rodeos; el lector podía concentrarse en el relato sin preocuparse de quién lo contaba.

Ésta era la diferencia más notoria entre los novelistas tradicionales y sus sucesores modernos. Los autores de la narrativa convencional no llamaban particularmente la atención sobre sus técnicas, cosa que sí hacían los novelistas enfrentados a lo establecido, como unos magos expertos cuyos deslumbrantes trucos de pirotecnia no permiten que el público olvide su presencia sobre el escenario. No se trata de que a los entusiastas de autores modernos como Robert Musil o, pongamos, Italo Svevo, les resultara imposible quedar ab-

sortos con las historias de dichos autores. Podían hacerlo y así ocurría, pero nunca perdían del todo de vista la mano manipuladora que no dejaba de urdir nuevos trucos.

Como era de esperar, la novela de tipo tradicional enfrentaba a sus personajes con complicaciones interesantes y procuraba mantener un ambiente de suspense, alimentando la expectativa de finales alternativos. Había sorpresas en aquellos relatos, reveses de la fortuna con los que un autor ingenioso sembraba el camino de un personaje, como si le metiera palos entre las ruedas. Sin embargo, dichas tensiones debían resolverse al final. Un final revestido de una claridad inequívoca, con cada personaje superviviente en el lugar que le correspondía, era un elemento indispensable del acuerdo tácito entre el autor y los lectores, que no esperaban menos. A menudo, no esperaban nada más.

En determinado momento de finales del siglo XIX, unos cuantos novelistas audaces, atraídos por las promesas de la subjetividad moderna, se declaran insatisfechos con lo que tenía que ofrecer el realismo entonces imperante en la literatura. El triunfo que había logrado con tanto esfuerzo Émile Zola, visto por muchos como un signo de progreso en una época de relatos asfixiados por una actitud pacata y evasiva, no tardó en ser atacado, por así decirlo, desde la izquierda. En 1891, Thomas Hardy, en una dura crítica a aquellos realistas sin pelos en la lengua, tan descarados y tan de moda, defendía un programa literario de mayor profundidad que la exploración científica de la superficie. «Tener ojo para los aspectos más sutiles de la existencia y oído para la "música queda y triste de la humanidad"», escribe citando a Wordsworth, no se consigue solamente a través de los sentidos externos, por mucho que sus poderes se acerquen a ello en la fotografía. Lo que la vista y el oído no pueden discernir sólo se puede aprehender a través del tacto mental que puede proporcionar una predisposición receptiva ante la vida en todas sus manifestaciones, y éste es el don que permite a quien lo posee esbozar con mayor precisión la naturaleza humana que muchos otros, dotados del doble de poderes y medios de observación externa, pero carentes de dicha cualidad simpática».[1] Para Hardy, había una realidad interior que los novelistas habían pasado por alto demasiado a menudo.

Poco tiempo después, en 1899, en su agudo y clarividente ensayo polémico *The Symbolist Movement in Literature* (cuya lectura sería más que un hito en la formación literaria autodidacta de T. S. Eliot), el poeta y crítico inglés Arthur Symons afirmaba que el programa

implícito de Hardy estaba ya en marcha. Señalaba complacido la revuelta en curso «contra lo externo, contra la retórica, contra una tradición materialista» y «el afán de desligar la esencia última, el alma, de todo lo que existe y puede ser sustanciado por la conciencia». Era a través de símbolos, defendía Symons, como «el alma de las cosas se puede volver visible; la literatura, encorvada por tanto lastre, puede al fin alcanzar su libertad y su verdadero lenguaje».[2] Los símbolos son realidades, tan reales como lo pueda ser la cantidad de dinero que gana un personaje de ficción y el tipo de casa en la que vive, y más reales aún en más de un sentido importante. Lo externo, la retórica y el materialismo, afirmaban los primeros modernos, eran los rasgos lamentables que habían corrompido la literatura de la época, exactamente del mismo modo que el arte académico había corrompido la pintura. La visión embriagadora de Symons de un futuro para la novela literalmente animado, es decir, con alma, planteaba cuestiones de tono, tacto, vocabulario e intuición. La crítica de los modernos a la literatura del momento, en su búsqueda de caminos para penetrar en el corazón oculto de sus personajes inventados, convirtió la novela en un laberinto tan misterioso como placentero.

Por una parte, los novelistas modernos invirtieron de forma drástica el reparto habitual de la extensión para cada cosa, dedicando largos pasajes a un solo gesto, o despachando a un personaje en menos de una frase. En el primer tomo de *En busca del tiempo perdido*, Marcel Proust dedica dos páginas enteras a analizar el primer beso de Charles Swann y Odette, la cortesana con la que más adelante se casará; en *Al faro* (1927), una de las dos obras supremas de Virginia Woolf —la otra es *La señora Dalloway* (1924)— nos enteramos de pasada, literalmente entre paréntesis, de la muerte de la señora Ramsay, la verdadera protagonista de la novela. Estas dos obras son cumbres de lo moderno de las que volveré a ocuparme. Por otra parte, el argumento, la secuencia lógica de acontecimientos tan indispensable para la narrativa de las generaciones precedentes, pierde gran parte de su atractivo. En Dickens, en Tolstoi, en Fontane, incluso en Flaubert, la acción abunda y es incesante. No así en la novela de los modernos. En 1918, la novelista inglesa May Sinclair, en su reseña de la primera entrega de la serie de Dorothy Richardson, *Pilgrimage*, constata no sin asombro: «En esta serie no hay drama, ni planteamiento, ni lugar donde se desarrolle la acción. No ocurre nada».[3] Era el viaje apasionado al interior, la celebración de la subjetividad combinada con el desdén por las normas de la novelística, o

por resumir, la dificultad intrínseca, lo que hacía de la narrativa de la modernidad un escándalo para los lectores filisteos.

Tal escándalo se debía en parte, por supuesto, a la franqueza con la que los modernos —algunos, al menos— trataban las relaciones sexuales. Lo que los novelistas anteriores solamente habían dejado atisbar, por medio de circunloquios discretamente sugerentes y equívocos, quedaba ahora completamente al descubierto. El subtexto se convirtió en texto, con ciertos límites durante algunas décadas. El tabú histórico que había protegido la esfera privada durante la época victoriana —no necesariamente de modo vergonzante, pero sí desde luego firme— empezaba a derrumbarse, y los escritores modernos hicieron lo que les tocaba y más por contribuir a su demolición. Los franceses iban a la cabeza, y aunque esto no les ganara las simpatías de los lectores de culturas más reprimidas, los ingleses y alemanes consumían con avidez obras picantes importadas de París, y con el tiempo siguieron sus pasos a una distancia segura. Flaubert, los hermanos Goncourt, Zola y sus seguidores redefinieron lo que se denominaba la dignidad de la literatura. En adelante, al menos para las mentes liberadas, dicha dignidad ya no residiría en la clase social de los protagonistas ficticios o lo respetable de su conducta, sino en la calidad literaria del trabajo de su inventor.

Sin embargo, en comparación con otras dislocaciones para los lectores, la sensacional licencia sexual de la narrativa de la modernidad, aunque alegremente explotada por la prensa amarilla, fue sólo una alteración menor. Un novelista como D. H. Lawrence, para quien la fuerza vital estaba encarnada en la promesa del sexo y el acto sexual —no necesariamente heterosexual, ni mucho menos—, encontraba natural (es decir, saludable) que Eros ocupara el lugar central en su obra. Sin embargo, la célebre y escandalosa *El amante de Lady Chatterley* (1928) fue una empresa extrema incluso viniendo de él, y tuvieron que pasar años plagados de vicisitudes antes de que se pudiera publicar de forma legal. Tampoco las críticas desfavorables procedían exclusivamente de los guardianes de la moral conservadora: otros modernos, como Virginia Woolf, fueron muy severos con la crudeza y la inflexibilidad ideológica de Lawrence. Con todo, en comparación con otras distorsiones con las que se encontraban los lectores, las extraordinarias licencias sexuales de la literatura de los modernos no eran más que una perturbación menor, aunque la prensa sensacionalista las explotase con regodeo. Además, constituían una rareza entre los autores más avanzados.

Resumiendo, la literatura de la modernidad mina los criterios es-

tablecidos a la hora de emitir veredictos literarios —la coherencia, la cronología, el final, y qué decir ya del decoro— y vuelve la mirada al interior, con resultados desconcertantes. Los espejos de lo moderno reflejaban principalmente al autor. Consideremos un ejemplo clásico: *Los monederos falsos*, de André Gide, de 1926, la más ingeniosa de sus construcciones literarias. Su personaje principal, Edouard, está pensando en escribir una novela, titulada *Los monederos falsos* (¡cómo no!), basada en gran medida en su propio diario, diario del que Gide, su inventor, cita extensamente. La novela llamada *Los monederos falsos* trata, por tanto, si es que trata de algo, de una novela llamada *Los monederos falsos*. Es la encarnación por excelencia de la protesta moderna contra las convenciones de la narrativa. Las pequeñas realidades cotidianas, exhaustas, habían abandonado la carrera.

Desafiando al señor Bennett

1

En un ambiente tan eléctrico, era más que previsible que los críticos literarios modernos hicieran de la superficialidad de las novelas al uso la más vulnerable de sus dianas. Dicha crítica sobrevivió a los trastornos de la Primera Guerra Mundial, lo cual sugiere que no había perdido por completo su utilidad. En una de sus conferencias más apasionadas, «El señor Bennett y la señora Brown», pronunciada en 1924 ante un público receptivo en Cambridge, Virginia Woolf presentaba sus cargos contra la literatura establecida. Su tema era el personaje en la narrativa, un tema presentado quizá de manera partidista o algo exagerada, pero no por ello con menor fuerza. Mirando unos años atrás, Woolf declara que «en diciembre del año 1910, o aproximadamente por aquellas fechas, se produce una transformación del personaje literario».[4] Por desgracia, añadía, los novelistas británicos más célebres, H. G. Wells, John Galsworthy y Arnold Bennett —«los eduardianos», como los llamaba— no reconocieron dicho cambio, ni mucho menos quisieron participar en dicha transformación dramática. En otro lugar, se refería a aquel trío calificando a sus miembros de materialistas, afirmando que el materialismo, ya condenado por Symons, ofrecía una perspectiva demasiado estrecha, demasiado somera, como para producir una literatura duradera.

No sin malicia, Woolf extrae sus pruebas sobre la cuestión del personaje del propio Arnold Bennett; no sin malicia porque, aun-

que comparte la postura de Bennett en este único punto, le convierte a él en su principal víctima, como autor que ha permitido que su quehacer literario comprometa sus principios. «El fundamento de la buena literatura de ficción es la creación de personajes y nada más —dice Woolf citando a Bennet—. El estilo cuenta, el argumento cuenta, y cuenta también la originalidad de la perspectiva. Sin embargo, ninguna de estas cosas se puede comparar en importancia a lo convincentes que resulten los personajes. Si los personajes son creíbles, la novela tiene posibilidades, si no lo son, su destino será el olvido.» Woolf sólo puede estar de acuerdo: «Pienso que todas las novelas [...] tratan del personaje y que de lo que se trata es de expresar el carácter; no de predicar doctrinas, cantar canciones o celebrar las glorias del Imperio británico».[5] Aquí surge la pregunta de cómo exactamente contradice Bennett sus principios en su obra.

Para responder a dicha pregunta, Woolf recuerda a una señora mayor con la que había coincidido en el compartimento de un tren en un viaje reciente, inventa un nombre para ella, señora Brown, y también parte de su peripecia vital. ¿Cómo habrían representado a la señora Brown los eduardianos?, pregunta Woolf. Wells le habría pintado un futuro utópico; Galsworthy la habría mostrado como víctima del capitalismo industrial. Bennett, la verdadera presa de Woolf, no habría ido más allá de lo externo. Como ejemplo ofrece la descripción de Hilda Lessways en la novela epónima de Bennett, descripción que incluye lo que ve Hilda por la ventana, la clase de casa en la que vive y el tipo de vecindario en el que se encuentra la casa, todo ello en gran detalle. Luego Bennett informa a sus lectores de que Hilda escucha la voz de su madre, y Woolf se lanza al ataque: «Nosotros, sin embargo, no podemos escuchar la voz de la madre de Hilda, ni la de la propia Hilda; sólo escuchamos la voz del señor Bennett, que nos habla de alquileres, patrimonios, enfiteusis y convenios de propiedad». Ahí está sentada la señora Brown, «y ni uno solo de los escritores eduardianos se ha tomado siquiera la molestia de mirarla». Queda claro que sus convenciones literarias, sus herramientas de escritor, «no son las que debemos utilizar».[6]

Comprendemos tanto mejor en qué basa sus argumentos Woolf al saber que la novela en la que trabajaba por aquella época era *La señora Dalloway*, en todos los aspectos imaginables lo contrario de *Hilda Lessways* de Bennett. Los defensores de la novela convencional, afirma Woolf, emplean una coartada en su tratamiento de los personajes: como el dócil público británico lector de novelas supone que las señoras mayores tienen casa, padre, ingresos, sirvientes y

bolsas de agua caliente, ¿no se suman estos elementos de su vida hasta formar la imagen reconocible de una señora mayor, aparentemente viva entre el rico entramado armado por Bennett y sus colegas? Woolf rechaza con frialdad semejante supuesto como propaganda interesada por parte de unos autores de éxito. «Si uno sostiene que la novela es ante todo sobre personas, y sólo de modo secundario sobre las casas en las que viven, ésta es una forma errónea de enfocar la novela.»[7] Ahí queda la acusación.

2

Friedrich Nietzsche, recordamos, había expresado en la década de 1880 su deseo de que la psicología se convirtiese en la disciplina dominante, la reina de las ciencias. Los nuevos novelistas, como si siguieran las indicaciones de Nietzsche, trataron de proporcionarle lo que quería al hacer que la narrativa consistiera en la exploración de las profundidades de la psique. Si fuera de algún modo posible atribuir una fecha a tal empresa, el año más plausible es 1887, el de la publicación de la novela breve de Edouard Dujardin *Han cortado los laureles*. Dujardin, más conocido como editor que como novelista, era activo en las campañas de los escritores franceses contra las escuelas literarias y filosóficas prosaicas, como el realismo y el positivismo. Siguiendo la tradición iniciada por los románticos hacía más de setenta y cinco años, quería contribuir a devolver el hechizo a un mundo que, a su parecer, la Ilustración había reducido a un materialismo escueto y aburrido. En 1885, estuvo entre los fundadores de *La Revue Wagnérienne*, y al año siguiente, de *La Revue Indépendante*, ambas estandartes de los simbolistas, un grupo reducido pero influyente de escritores vanguardistas para los cuales el realismo de Zola no era vanguardia suficiente.

En la novela de Dujardin, una aportación notable a lo moderno, no ocurre prácticamente nada, es decir, todo lo que ocurre tiene lugar entre bambalinas. El libro consiste en conversaciones ordinarias entre un hombre joven encaprichado de una actriz, el narrador, el amigo pedestre y más bien cínico al que cuenta sus fantasías amorosas y la propia actriz, joven y encantadora. Ésta quizá consienta en tener una aventura con él, o quizá no. Los posibles amantes hablan y pasean juntos, ella le concede una cita unos días después, y él decide no presentarse. Eso es todo.

Dujardin dispone de un subtexto, sin embargo: las cavilaciones

del protagonista, sus reflexiones, sus respuestas a los estímulos externos e internos; es decir, sus conversaciones consigo mismo. Dujardin llamaba a esta técnica «monólogo interior», un discurso privado y en silencio. Se trata de una forma relativamente ordenada de la libre asociación desencadenada en el flujo de la conciencia en su forma pura, en la que los nexos son a menudo parecidos sonoros y recuerdos repentinos. Ambas formas encargan la tarea de narrar las experiencias subjetivas al propio personaje, de modo muy similar al modo en que un actor teatral puede revelar sus pensamientos ocultos en un aparte dirigido al público.

El monólogo interior era un paso importante en la proclamación de la psicología como reina de las ciencias. Dujardin, apenas recordado por la historia de la literatura, comentaría después que su experimento vendió solamente unos pocos cientos de copias, y no tardó en quedar prácticamente olvidado. Entre sus escasos lectores, sin embargo, estuvo James Joyce, quien no lo olvidó. Pasado un tiempo, le firmaría una copia de *Ulises* como muestra de agradecimiento a Dujardin, llamándose a sí mismo en la dedicatoria «un ladrón impenitente». Pronto veremos el uso que hizo de aquella apropiación nada culpable.

3

Dujardin, pionero involuntario lanzado a un nuevo tipo de narrativa, subraya el aspecto de ejercicio en la subjetividad de la novela de la modernidad. Esto por sí solo, sin embargo, no la diferencia de la obra de los autores precedentes; la investigación psicológica realizada por novelistas, como tal, no era nada nuevo. Casi desde su nacimiento, desde luego ya a mediados del siglo XVIII, la narrativa moderna había hecho de la vida de la mente un dominio propio. En la introducción a *Tom Jones* (1749), Henry Fielding lo decía bien claramente: «De lo que aquí se trata, pues, no es de otra cosa que la NATURALEZA HUMANA». Es notorio, añade, que lo que reúnen los escritores bajo ese «término general» puede presumir en realidad de una variedad prodigiosa. De ahí que sea prácticamente imposible «agotar asunto tan vasto».[8] Ya fuera con disfraz epistolar —género favorito entre los lectores de novelas hasta la época de la Revolución francesa— ya provista de comentarios de un autor entrometido y omnisciente de los sentimientos y motivaciones de sus personajes ficticios, a la novela se le suponía la obligación de ser un muestrario creíble de la conducta humana. La novela exigía héroes y heroínas

convincentes que trascendieran los estereotipos de papel predecible. Para los novelistas que se considerasen auténticos practicantes de la literatura, los personajes ficticios tenían que ser seres humanos creíbles con motivaciones creíbles, y creíbles tenían que ser tanto sus conflictos como el ambiente en el que tenían lugar.

La originalidad de la nueva novela, por tanto, residía no tanto en su descubrimiento del ámbito de la mente como en volver a trazar los mapas de dicho territorio; sus técnicas experimentales tenían por objeto profundizar más —mucho más— de lo que hicieran nunca los novelistas atados a la tradición. La novela, en manos de los modernos, se iba volviendo cada vez más una novela de la conciencia, y los recursos que tanto ofendían a gran parte del público lector eran estrategias encaminadas a ese propósito. De hecho, en ocasiones iban más allá de la conciencia: en *Los sótanos del Vaticano* (1914), André Gide hace cometer al protagonista, Lafcadio, un crimen «sin motivo», es decir, un acto cometido sin duda por el actor, pero cuya motivación se encuentra enterrada y a tan buen recaudo en el inconsciente del criminal que desafía toda explicación racional. Las técnicas de investigación de Freud no parecen algo especialmente remoto ni extraño ante semejantes enigmas psicológicos.

No todos los novelistas que estaban a la escucha de la «música queda y triste de la humanidad» recurrieron a procedimientos anticonvencionales, ni mucho menos. Muchos pusieron técnicas más que probadas al servicio de fines radicales. El prolífico novelista y editor de vanguardia Ford Madox Ford llamaba «impresionistas» a estos innovadores prudentes, más interesados en la propia respuesta subjetiva a la realidad de sus creaciones que en datos de tipo numérico o estadístico.* Ya fueran cautos o audaces, los nuevos novelistas trataban de captar la actividad de la mente cuando sueña, cuando medita, vacila, desea o está sumida en el conflicto. Algunos de ellos, como Thomas Mann, el maestro de la ironía, se formaron con ayuda de la literatura psicoanalítica, pero incluso los que no estaban leyendo a Freud —uno piensa en Marcel Proust— planteaban cuestiones freudianas. Eran lectores de la mente, sensibles e incansables, que daban fe a través de sus variados enfoques de la amplitud de espectro de lo moderno.

* El propio Ford exhibió su virtuosismo literario en *El buen soldado* (1915), con un narrador poco de fiar, de concepción brillante, un ejemplo magnífico de lo que cada vez importaba más en la narrativa de la modernidad.

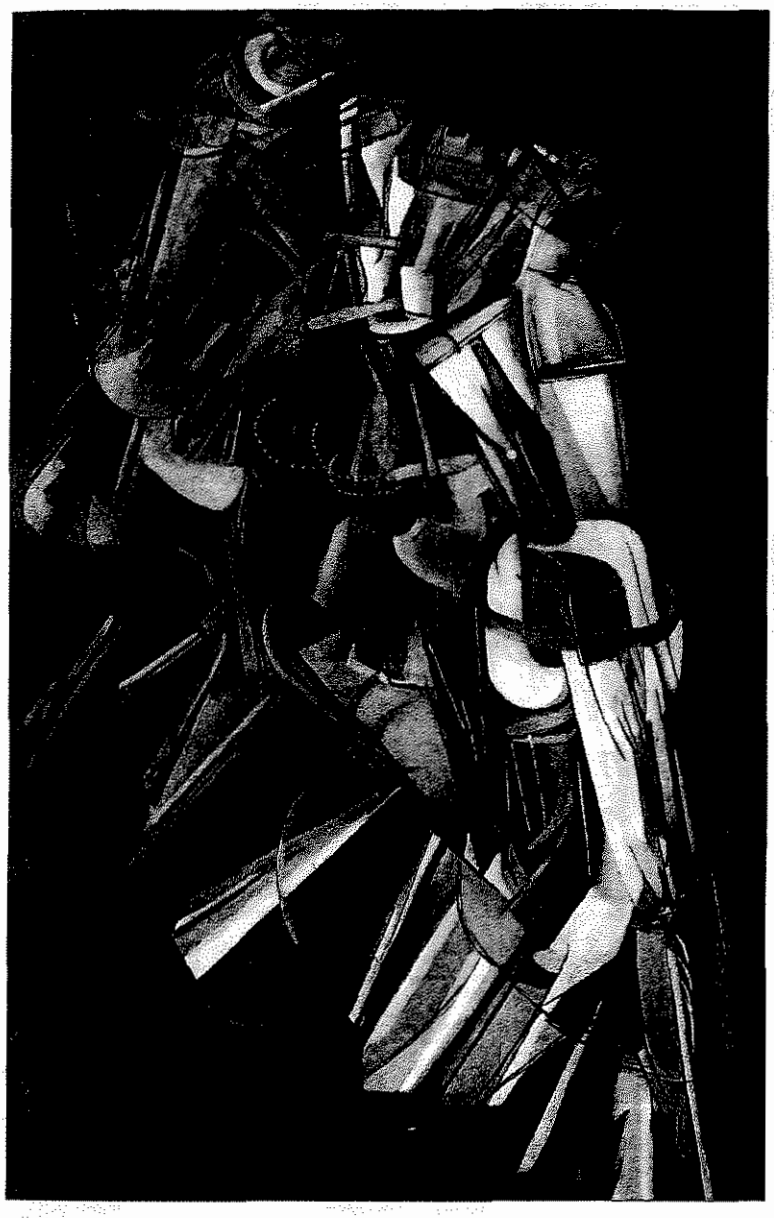
Con una mirada retrospectiva larga, podría parecer que la revolución de la modernidad en la narrativa fue avanzando por medio de una serie de pasos predeterminados hasta la cima del radicalismo literario, pero eso supondría representar una sucesión de los acontecimientos irrealmente nítida y ordenada. Si pensamos en Dujardin, nos damos cuenta de que algunos novelistas habían emprendido ya expediciones al interior varios años antes de que comenzara a hacerlo Joyce. La suya no era una pasión por la verdad menor que la de los realistas del siglo XIX, sino que añadían una dimensión más a su definición de la realidad. Entre estos pioneros, gigantes en la historia de la narrativa y lo moderno, destacan sobre todo dos: el noruego Knut Hamsun y el austriaco Arthur Schnitzler.

Hamsun era un excéntrico entre los excéntricos, una figura tristemente aislada en la historia de la novela, el más subversivo de los modernos. Figura marginal, hecho a sí mismo y en gran medida autodidacta en lo literario, nunca dejó de ser un marginal a ojos de su gran número de lectores, a pesar del Premio Nobel que le fue concedido en 1920. Su primera novela madura, *Hambre*, sigue siendo asombrosa hasta el día de hoy. Había escrito narrativa antes, pero sin gran repercusión entre el público. Nacido en la Noruega rural en 1859, físicamente fuerte y de carácter tenaz, trabajó en la granja familiar hasta que a los veinte años escapó a Oslo para dedicarse a su vocación, la literatura. Malvivió, casi muriendo de hambre, y probó después suerte en Estados Unidos, país que visitó dos veces entre 1883 y 1888, trabajando principalmente en una serie de oficios humildes —peón agrícola, conductor de tranvía, barbero— y escribiendo. El mayor de sus logros a raíz de todo ello fue un librito insolente, remedo de los relatos condescendientes de viajeros que condenaban a Estados Unidos como un país carente de modales, literatura y cultura.

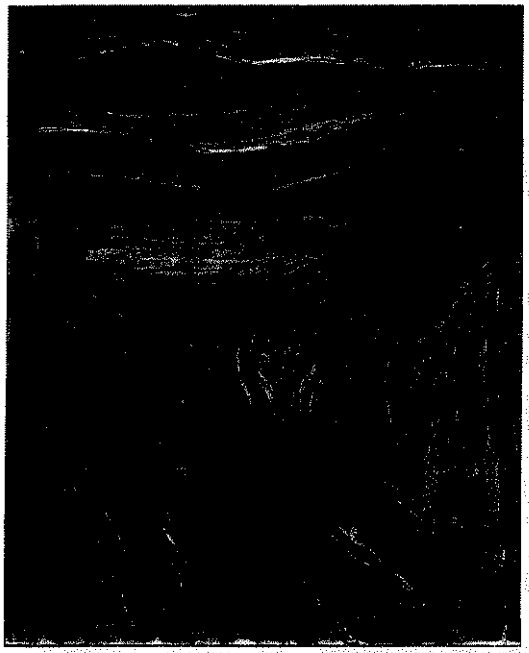
Entonces, en 1890 y de nuevo en Oslo, le llegó su momento. *Hambre* es una autobiografía mágicamente transformada en arte. El narrador, literalmente sin blanca un día tras otro, pasa hambre a menudo, es expulsado una y otra vez de los cuchitriles que habita por no pagar el alquiler; de vez en cuando consigue unas coronas por algún artículo, pero recae en su existencia infrahumana una vez que se ha gastado la inesperada ganancia. A pesar de la crudeza de su existencia, registra hasta lo más nimio que pasa por su mente, y la novela concluye cuando el autor sin nombre se enrola en un barco a punto de zarpar de Noruega. Hasta las últimas obras de Joyce, la técnica de monólogo interior de Hamsun no fue superada.

El triunfo expresivo de Hamsun no fue una inspiración repentina, ni algo casual: habría de repetirlo en novelas posteriores, y lo había preparado a conciencia. En 1890, el año de *Hambre*, Hamsun publicó un ensayo pionero en el que defendía la importancia de captar los momentos más íntimos de los procesos mentales: «Duran un segundo, un minuto, vienen y van como una luz móvil y parpadeante; pero han dejado su impronta, han dejado el rastro de una sensación antes de desvanecerse». Se trata de «movimientos pequeños, secretos, que pasan desapercibidos en lo remoto de la mente, el caos incalculable de las impresiones, la delicada vida de la imaginación vista bajo una lupa; el discurrir azaroso del pensamiento y el sentimiento; trayectos nunca antes recorridos en viajes sin camino hechos por cerebro y corazón, el comportamiento desconcertante de los nervios, el susurro de la sangre, la súplica de los huesos, toda la vida subconsciente de la mente».[9] La lente de aumento como un espejo ante el propio ser, la atención prestada a las impresiones más evanescentes para captar la interacción de cuerpo y mente, el aceptar la trayectoria aparentemente irracional del pensamiento, todo ello unido a los calificativos de Hamsun —«delicada», «azaroso», «sin camino», «subconsciente»— constituyen un programa sucinto para la novela de la modernidad. Todo un psicoanálisis literario, sin el diván.

Una década más tarde, en 1901, Arthur Schnitzler, por entonces el más moderno de los dramaturgos y novelistas de Austria, recurre a los monólogos interiores con notable sutileza en una brillante novela corta, *El teniente Gustl*. Schnitzler no ofrece una sola palabra de comentario; los pensamientos de Gustl se encargan de relatar la historia por sí solos. Era como si la ficción ideal de Flaubert, en la que el autor se ha vuelto completamente invisible, hubiera sido traducida al alemán. El teniente de Schnitzler, un aristócrata del ejército austrohúngaro, vanidoso, casquivano, ensimismado y más bien estúpido, se encuentra obsesionado por un duelo con un civil corpulento, un hombre mayor, que debe tener lugar a la mañana siguiente. Entre ambos ha habido un enfrentamiento trivial provocado por Gustl, en un guardarropa abarrotado a la salida de un concierto. Gustl pasa el resto de la noche deambulando por Viena, muerto de miedo ante el destino que probablemente le espera. Considera por un momento la posibilidad de pegarse un tiro. Piensa en redactar notas de despedida para sus padres y su hermana, aunque escribir cartas no sea su fuerte. Recuerda, arrepentido y sintiendo lástima de sí mismo, a la fiel Adele, de quien se aprovechó y a la que abandonó, a



I. Marcel Duchamp, *Desnudo bajando una escalera*, nº 2 (1912). Expuesto en el neoyorquino Armory Show de 1913, se le adjudicó el malévolo sobrenombre de «explosión en una fábrica de tablillas», pero se convirtió en un ejemplo clave de la modernidad en acción.

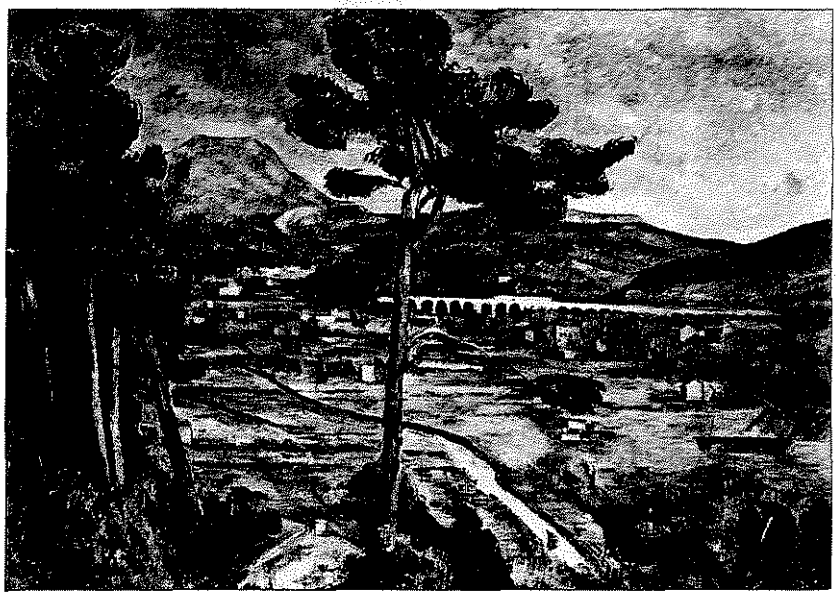


II. Edvard Munch, *El grito* (1893). La plasmación más célebre de Munch de un estado interior: el suyo. El arte moderno en el cénit de su subjetividad.

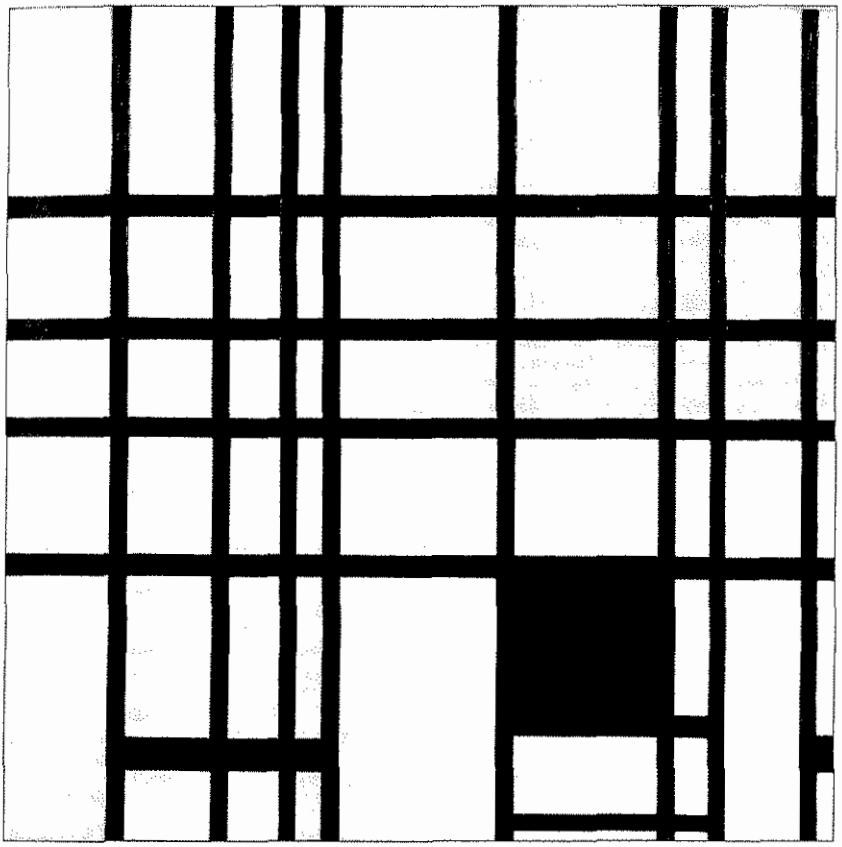
III. Alfred Sisley, *Nieve en Louveciennes* (1878). Una hermosa representación impresionista de aquello a lo que el crítico de arte Robert Hughes ha dado el afortunado nombre de «paisaje del placer».

IV. Berthe Morisot, *En el balcón* (1871-1872). Aunque en ocasiones los demás impresionistas la trataron con cierta condescendencia, Morisot era una pintora tan dotada como versátil.

V. Claude Monet, *Impresión: amanecer* (1872). Esta famosa interpretación del puerto de Le Havre daría nombre al impresionismo.



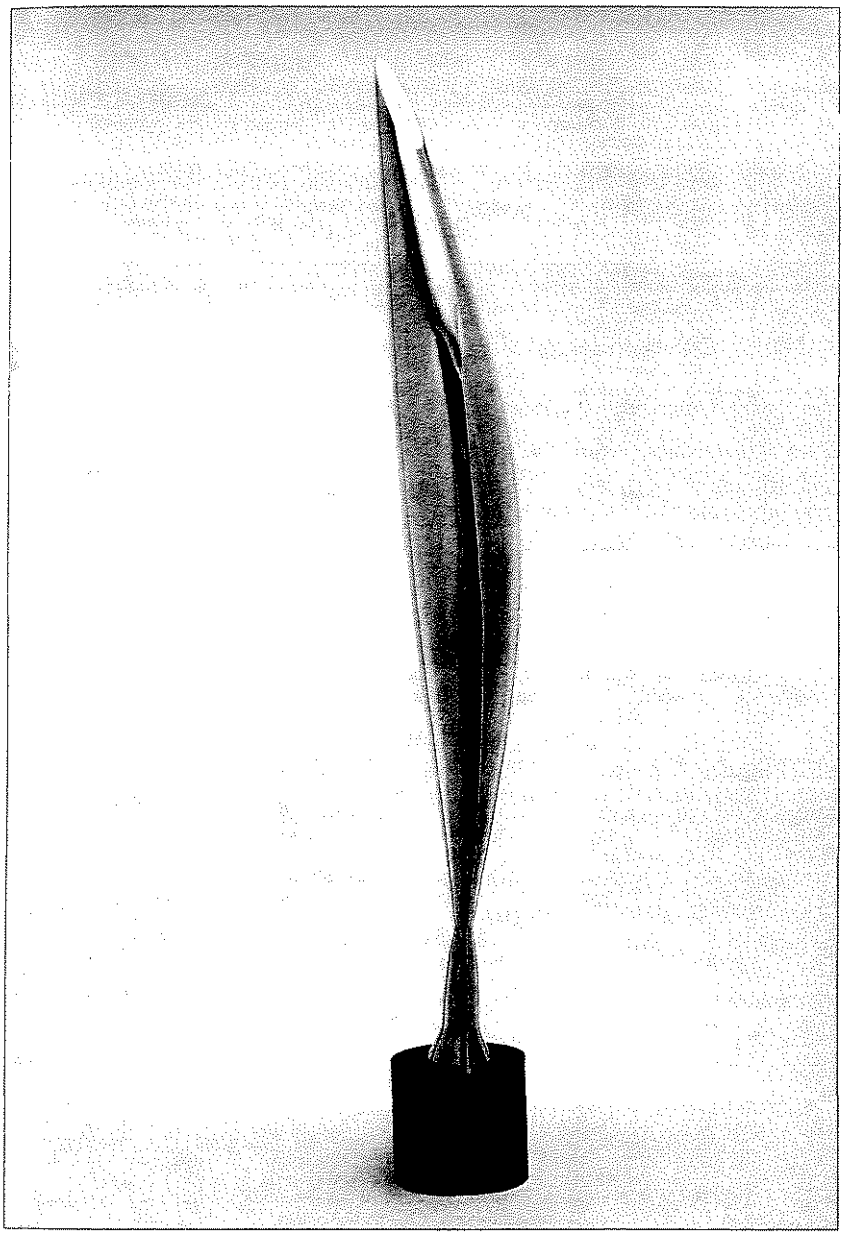
VI. Paul Cézanne, *El monte Sainte-Victoire* (1885-1887). Una de las muchas plasmaciones de Cézanne de su paisaje favorito.



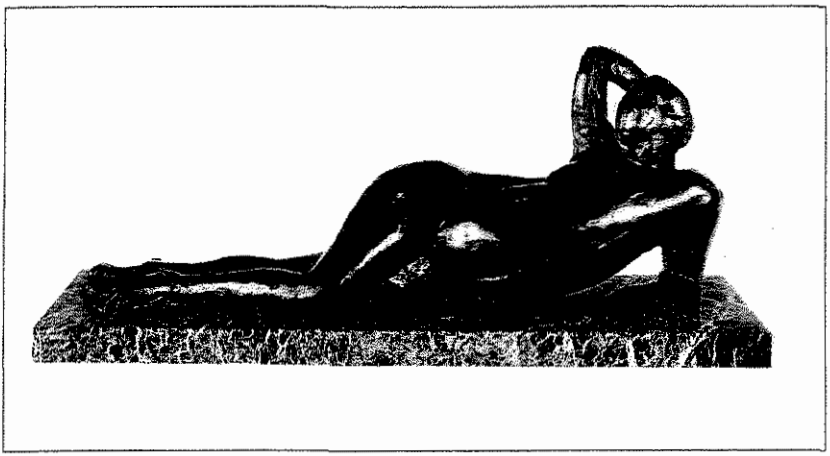
VII. *Composición con rojo, amarillo y azul*, de Piet Mondrian.

VIII. Picasso, *La toilette* (1906). Picasso era capaz de pintar cualquier cosa y este precioso lienzo da fe de su realismo en su máxima expresión.

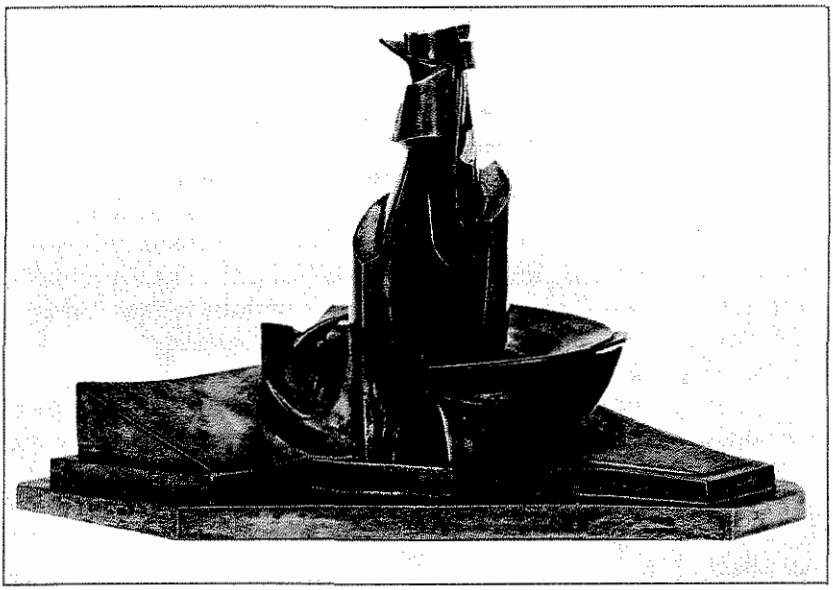
IX. Marcel Duchamp, *L. H. O. O. Q.* (1919). La Mona Lisa «mejorada», una de las recreaciones más polémicas de Duchamp.



X. Constantin Brancusi, *Pájaro en el espacio* (1919). Habría de volver a esta abstracción, la más pura de las modernas y obra de colosal influencia, con una amplia gama de materiales.



XI. Henri Matisse, *Desnudo recostado III* (1929). Aunque cada vez más centrado en la pintura, Matisse retomaba con frecuencia determinados motivos escultóricos, como es el caso del desnudo recostado.



XII. Umberto Boccioni, *Desarrollo de una botella en el espacio* (1912). Como otros futuristas italianos, Boccioni hizo hincapié en el «dinamismo» como realidad moderna dominante que el arte, con inclusión de la escultura, debía encarnar.

pesar de todas sus lágrimas, porque había empezado a aburrirle. («En la vida había visto llorar tanto a una mujer... la verdad es que fue el mayor placer que he sentido nunca.»)[10] Se pregunta cómo se dolerán sus amigos y su nueva amante, Steffi, de su repentina muerte, si acaso la lamentan. Entonces su adversario sufre un ataque letal de apoplejía, y el tremendo alivio de Gustl resulta casi obsceno.

Lo apasionado de la sátira de Schnitzler en *El teniente Gustl* oculta en parte su originalidad. Liberal en lo político, despreciaba el esnobismo (que consideraba el vicio por excelencia de su tiempo), los duelos (costumbre aristocrática a la que se oponía con vehemencia) y la misoginia (aspecto en el cual, como reconocía, su propia hoja de servicios era algo menos que inmaculada). *El teniente Gustl* es un alegato mordaz en unas 12.000 palabras contra la monarquía austrohúngara, y también una constatación de que los modernos no eran unánimemente partidarios del arte por el arte. Con todo, incluso en textos de tipo semipolítico como éste, la soberanía del artista seguía intacta. Como veremos en más de una ocasión, en algunas de las novelas y obras de teatro vanguardistas de mayor éxito, incluso en algunas composiciones y diseños, no faltaba una intencionalidad política. Picasso, a la izquierda en el espectro político, era contemporáneo de Céline, a la derecha, pero no por ello eran más o menos modernos, ni menos hostiles hacia los productos académicos que otros artistas más neutrales.

Cuatro maestros modernos

1

Henry James, James Joyce, Virginia Woolf y Marcel Proust: un espléndido cuarteto de novelistas cuya obra narrativa no ha sido superada. La lista está abierta a ampliaciones selectivas: Thomas Mann, Joseph Conrad, D. H. Lawrence, William Faulkner... ¿o algún Premio Nobel indio o coreano poco conocido en Occidente, quizá? He escogido a los cuatro primeros para este ensayo, con un quinto para redondear, Franz Kafka, principalmente por ser ineludibles y porque, pese a un acuerdo fundamental entre ellos sobre la necesidad de prescindir de las técnicas tradicionales, enfocaron su alejamiento de lo convencional y los métodos para penetrar en el fuero interno de sus creaciones ficticias de maneras sorprendentes e individuales.

A primera vista, el lugar de Henry James entre los modernos parece algo problemático. Su veintena aproximada de novelas y gran número de relatos breves siguen la norma clásica: el argumento va progresando sin interrupciones y el desenlace se produce donde dictan las convenciones, al final. Hay obras de James en las que deshace el nudo cuidadosamente atado del suspense en el último párrafo, o incluso la última palabra. El diálogo es, si bien altisonante en ocasiones, naturalista; el autor aparece como una presencia omnisciente; el lenguaje, aunque refinado, no obliga a un lector culto a recurrir al diccionario. A pesar de todos estos rasgos típicos de la ortodoxia literaria, hay algo en la obra de James, sobre todo en sus últimas novelas, que resulta asombrosamente nuevo e inesperado. Sus exploraciones de la conciencia no rehúyen la complejidad, por grande que sea. Entre las conversaciones de tono grave de sus personajes y las intervenciones del autor (habitualmente, delicados matices que informan de motivaciones, sentimientos, reacciones), James teje una red intrincada de aclaraciones graduales que acaban calando en el corazón oculto de sus marionetas. Resulta significativo que a la altura de 1916, el año de la muerte de James a los setenta y tres años, fuera un escritor bien conocido en ambas orillas de habla inglesa del Atlántico, pero nunca un gran favorito del público. Sería necesaria una generación de entusiastas leídos y elocuentes para colocarle en lo más alto de la jerarquía de los novelistas, como moderno entre los modernos pese a todos sus procedimientos ostensiblemente conformistas.

Lo que confiere dicha estatura a James es, como he mencionado, su precisión quirúrgica para las más sutiles distinciones que se puedan detectar en el pensamiento y la conducta humana. A lo largo de su considerable producción James trata varias cuestiones de su predilección: el americano inocente ante la urbana y a menudo corrupta Europa; los esfuerzos del artista, en lucha consigo mismo y con su público; la melodramática irrupción del mal: sus historias de fantasmas son escalofriantes. En las tres últimas novelas de Henry James, *Las alas de la paloma*, *Los embajadores* y *La copa dorada*, publicadas de forma muy seguida entre 1902 y 1904, compuestas a una velocidad de vértigo y todas ellas de extensión considerable y factura excelente, sus antenas vibran con un refinamiento más allá del cual parece imposible ir. Dichas novelas no eran fáciles de leer, como podrían atestiguar los vendedores de las librerías y los quioscos de las estaciones ferroviarias, y por tanto llevó años convencer al público lector de que las comprara, e incluso llegara a disfrutarlas. Y sin em-

bargo, fuera del ámbito universitario y de su influencia sobre el periodismo literario, este trío de obras maestras no ha conquistado nunca un gran número de lectores. Uno puede lamentarlo, y a la vez comprender por qué la narrativa vanguardista de James fue, y ha seguido siendo, caviar para una élite culta.

2

Henry James y James Joyce son todo lo diferentes que puedan llegar a ser dos novelistas, y por ello resulta interesante que T. S. Eliot, no muy dado a alabar a autores modernos que no fueran franceses, fuera devoto de ambos. Una capacidad de admiración capaz de abarcar un espectro tan amplio de la literatura demuestra, si acaso fuera necesario, que el impulso de la modernidad era una fuerza unificadora poderosa. James era todo lo que se podría esperar que entusiasmara a Eliot: un estadounidense que había decidido exiliarse y se había establecido en Inglaterra en 1876, a la edad de treinta y tres años, como haría luego el propio Eliot. James era el más coherente y dedicado de los literatos conocedores del oficio, valiente y honrado frente a la vulgaridad predominante entre la crítica contemporánea y el público supuestamente culto. Con sus ensayos mordaces, y a menudo melancólicos, trataba de rescatar la vocación literaria de la democracia, de forma muy similar a la de Eliot en su esfuerzo por defender su propia vocación poética.

La devoción de Eliot por Joyce tenía causas menos obvias, pero era de lo más inequívoca e insistente. Iba cantando las alabanzas de *Ulises* (1922) a sus amigos y en letra impresa. «Sostengo que este libro es la expresión más importante que ha hallado la época actual —escribía en 1923—. Es un libro con el que estamos todos en deuda, y del que ninguno puede escapar.»[11] Ernest Hemingway, maestro del estilo lapidario, venía a decir lo mismo, aunque sin tanta gentileza: «El de Joyce es un libro puñeteramente bueno».[12] Era un reconocimiento sincero por parte de ambos maestros modernos, y viene muy al caso que Eliot considerara que la novela era pertinente para «la época actual».[13] Era la respuesta, de una generosidad rara en él, a un escritor que estaba a tono con su tiempo, como habría dicho Baudelaire.

Joyce pasó gran parte de su vida en el extranjero en un exilio voluntario. Al final de *Ulises* enumera los lugares en los que fue compuesta la

obra: «Trieste-Zúrich-París». En cierto sentido, sin embargo, jamás abandonó el hogar. Nacido en Dublín en 1882 y educado allí, huyó a los veinte años de una Irlanda cuyo ambiente encontraba enrarecido por la superstición y el chovinismo, para pasar la mayor parte de su vida en la Europa continental. El delgado volumen de brillantes relatos breves publicado en 1914, como indica claramente su título, *Dublineses*, tenía por escenario su ciudad natal. Es también el caso de *Retrato del artista adolescente* (1916), un último ensayo antes de su obra maestra, *Ulises*, quizá la más conocida de todas las obras de la modernidad literaria, en la que dos personajes imaginarios recorren prácticamente toda la ciudad de Dublín. Es también Dublín, finalmente, el escenario de *Finnegans Wake* (1939) —si «escenario» es el término indicado para ese tapiz onírico de juegos de palabras e incesante experimentación con el lenguaje—, obra que, desde el punto de vista de la técnica, es el más extremo de todos los relatos modernos de Joyce, y aquel en el que lleva su alejamiento del lenguaje ordinario hasta un extremo tal que la obra carece prácticamente de lectores.

Joyce mostraba todos los estigmas de lo moderno elevados al mayor grado de subversión: la versatilidad intelectual, la riqueza de las alusiones literarias, el dominio lúdico de otros idiomas, una imaginación acrobática y una voluntad de transgredir las normas que habían regido la escritura durante siglos. Iba acumulando una herejía sobre otra. *Ulises* fue un parto lento. Varias partes del texto, bastante extenso, fueron apareciendo en un diario vanguardista desde 1918 en adelante, y enseguida dieron pie a reacciones enérgicas. Antes incluso de publicarse la novela en su integridad, que resultó ser todo lo que prometía y más, ciertos críticos a quienes los fragmentos habían causado una gran zozobra habían sido incapaces de negar su poder. En 1921, Richard Aldington, prominente poeta imaginista inglés y editor, advirtió del efecto destructivo que probablemente tendría entre los seguidores de Joyce.

Aldington era un moderno acreditado; en 1914 y 1915 había superado sus graves reparos para ayudar a ofrecer por entregas la novela anterior de Joyce en *The Egoist*. «Es cierto, *Retrato del artista adolescente* era un libro sórdido, pero tenía pasajes excelentes; el enfrentamiento entre el "idealismo" de Dedalus [el héroe, con el propio Joyce de joven como modelo] y un mundo exterior de grosera fealdad y estupidez era muy emocionante». Había concebido grandes expectativas ante aquel libro, confesaba Aldington; «uno creía estar en presencia de un hombre de extremada sensibilidad y talen-

to». *Ulises* había defraudado sus esperanzas, sin embargo. La nueva obra, escribió Aldington, «es más amarga, más sórdida, más ferozmente satírica que nada de lo escrito por el señor Joyce hasta ahora». La consideraba «un tremendo libelo contra la humanidad», sin duda astuto e ingenioso, pero en lo fundamental, y con mucho, demasiado deprimente. «Hay risa en *Retrato del artista adolescente*, pero se trata de una risa cruel y despectiva», desde luego muy lejana del humor sano de Rabelais. Lo mismo podía decirse de su sucesora. Sin la menor duda, *Ulises* merecía una amplia atención. «Desde el punto de vista del arte —concedía Aldington—, alguna justificación tiene el señor Joyce; ha logrado escribir un libro de lo más extraordinario.» Con todo, insistía, «desde el punto de vista de la vida humana estoy seguro de que se equivoca».[14]

En un repaso atento del menú de recursos estilísticos de Joyce, Aldington los encuentra deslumbrantes y seductores, por malo que fuera el ejemplo dado por la novela. «El señor Joyce ha llevado el análisis íntimo y detallado del carácter más allá que cualquier otro escritor que yo conozca.» Resumiendo, la novela constituye «un documento psicológico asombroso». De hecho, «en casi todos los casos logra su "efecto". Ha hecho cosas audaces y sin embargo maravillosas con las palabras. Es capaz de ser sobrio, irónico, repugnante, perogrullesco o sarcástico, según le venga en gana». Al introducir una dimensión moral en su veredicto sobre una obra literaria, Aldington plantea involuntariamente un fenómeno recurrente que al menos algunos modernos, como por ejemplo Oscar Wilde, habían tratado de erradicar de la crítica literaria. Aun así, una comentarista moderna del calibre de Virginia Woolf se mostraba de acuerdo con Aldington en parte.

3

Virginia Woolf pasó años forcejeando con la revolución de Joyce. Como ella lo veía, Joyce era uno de los pocos escritores —entre los cuales estaban también Samuel Butler y Bernard Shaw— que habían percibido, y anticipado incluso, lo que ella en su famosa frase consideraba la espectacular conmoción del personaje literario que se produjo en diciembre de 1910. Joyce le resultaba una figura complicada, sin embargo. En las notas que escribió sobre él, mostraba aprecio por el intento de Joyce de incorporar el pensamiento a la literatura. En esto, claro, Joyce era un ejemplo de lo que pretendía la

propia Woolf. En «El señor Bennett y la señora Brown», sin embargo, afirma que *Ulises* «se me antoja la consciente y calculada actitud soez de un hombre desesperado que cree que para respirar tiene que romper las ventanas. Hay momentos en los que, con la ventana rota, es magnífico. ¡Pero qué desperdicio de energía!».[15] Se trata de una perspectiva de Joyce iluminadora, aunque reprobadora; Woolf consideraba *Ulises* impropio por su lenguaje y aburrido en parte. Esto proporciona un ejemplo más de cómo los modernos podían no ponerse de acuerdo en ciertos aspectos esenciales.

Los pasajes que perturbaban a Aldington —y a Woolf— fueron solamente una de las razones por las que *Ulises* tardó años en llegar a las manos del público lector. Para empezar, no cabía esperar una distribución muy amplia de su editora, Sylvia Beach, de cuya imprenta, llamada Shakespeare & Company como su librería parisina, salió la obra. En la primera impresión se hicieron mil copias, y la mayor parte de las impresiones segunda y tercera fueron confiscadas por las autoridades postales británica y estadounidense por supuesta obscenidad. La edición oficialmente autorizada de *Ulises* no apareció hasta principios de 1934, en Random House de Nueva York, casa que había confiado —y que finalmente ganó— en un fallo judicial histórico por parte del juez de distrito estadounidense John M. Woolsey (quien se tomó la molestia de leer el libro de principio a fin) según el cual se trataba de literatura, no de pornografía. Una pequeña imprenta como primer editor, tortuosas batallas legales y un pronunciamiento judicial inteligente y favorable. ¿Qué podía resultar más gratificante para un moderno?

Tomando prestado para *Ulises* el mismo telón de fondo que aparecía en *Retrato del artista adolescente* —e incluso a Stephen Dedalus, el mismo personaje—, Joyce presenta a Dedalus y a su coprotagonista, Leopold Bloom, deambulando por todo Dublín, visitando una taberna, la oficina de un periódico, un hospital materno, una biblioteca pública, un cementerio, una librería y un burdel. La insistencia de Joyce en escribir sobre aquello que mejor conoce, su poderoso sentido de la identidad cultural por grande que sea su alejamiento de Irlanda, dota a la novela de un asiento firme en la realidad social.

No obstante, el espectro de versatilidad literaria de la novela es aún más impresionante. Yeats hablaba en un tono cautamente elogioso de la mente cruel y juguetona de Joyce, como un «gran gato atigrado y lustroso».[16] Puede bastar un solo ejemplo de su virtuosis-

mo verbal: el característico episodio del hospital materno. Bloom acude a visitar a la señora Purefoy, a punto de dar a luz. Con gran exuberancia, Joyce construye una analogía de las fases del desarrollo del feto con una historia cómica del idioma inglés, en la que imita uno tras otro el anglosajón, el inglés isabelino, el miltoniano, el de Bunyan y el inglés victoriano, para terminar, como dijo a su amigo el pintor Frank Budgen, con un «revoltijo espantoso de *Pidgin English*, inglés negro, *cockney*, irlandés, *slang* del Bowery y ripios de métrica defectuosa».[17] Aldington no fue el único en exclamar que Joyce era capaz de cualquier cosa con las palabras, absolutamente cualquier cosa. No es de extrañar que John Middleton Murry, influyente crítico literario y editor inglés, le describiera como «un genio medio loco».[18] Parece como si los lectores que más le admiraban —excepción hecha siempre de T. S. Eliot— tuvieran que matizar sus loas al hombre que había escrito lo que bien podía ser la novela del siglo.

Incluso para los revolucionarios de la literatura, era demasiada revolución. Y, sin embargo, Joyce no empleaba sus dones para hacer una demostración de ingenio y amplia erudición, sino para que sus retratos fueran más tangibles, más redondos, más animados de lo que cualquier novelista había sido capaz de esbozar antes que él. Una vez que había encontrado la prosa indicada para un pasaje, decía, quedaba la tarea de disponerla adecuadamente, de ordenar perfectamente las palabras. Esto explica algunos de los pasajes floridos de *Ulises*, más musicales, más «poéticos» de lo que suele ser la prosa, pero es la conciencia en su fluir por la mente de los personajes lo que más probablemente recuerde el lector. Aparece en un episodio tras otro, y demuestra su eficacia en el episodio final del monólogo de Molly Bloom, la mujer de Leopold, seguramente el soliloquio más celebrado de la literatura moderna.

Ocupa veinticinco páginas impresas sin un solo signo de puntuación que frene la cadencia veloz de sus asociaciones; el punto enfático que lo cierra tiene el efecto de una pequeña explosión. Joyce ha alcanzado el episodio final de su epopeya, los pensamientos de una Penélope moderna, después de haber dispuesto el encuentro de los dos protagonistas hacia el cual la novela apuntaba desde el principio. Es ya entrada la noche. Bloom se encuentra con un Stephen Dedalus borracho y desamparado en el Nighttown de Dublín, el principal distrito de prostitutas de la ciudad, y con solicitud paternal le aloja en su casa. La trayectoria de estos hombres, que han estado a punto de encontrarse en varias ocasiones a lo largo del día, alcanza el desenlace que tenía destinada, en tanto que los dos, tan distintos pero

tan compatibles, representan el eterno drama del amor paternofilial. Molly Bloom despierta para ejemplificar otro tipo de amor, el amor sexual, que a los modernos les resultaba más sencillo explorar.

El soliloquio de Molly Bloom, poderoso y vulgar, recorre de un extremo a otro su mapa mental; su tema principal, al que regresa una y otra vez con un detalle casi clínico, son los recuerdos eróticos, pasados y presentes, reales y fantasiosos, de los hombres con los que ha estado. No ofrece ningún lugar a los eufemismos, ya que en la imaginería simbólica de Joyce ella es la voz de la tierra, sin el menor atisbo de lo celestial; «sí creo que me los puso un poco más duros chupándolos así tanto rato que me dio sed tetitas sedientas las llama me tuve que reír sí éste por lo menos duro se pone el pezón con nada».[19] Lo que ella más ansía es lo que Leopold Bloom no puede proporcionarle del todo: satisfacción sexual.

Es una mujer, fuerte, decidida y terrenal, pero no es depravada ni desagradecida. Tras rememorar varios episodios adúlteros, su pensamiento regresa al fin a Leopold, y recuerda la ocasión, en Gibraltar, en la que él le propone matrimonio. Molly concluye con la palabra explícitamente escogida por Joyce; era, informó a Budgen, la palabra más positiva del lenguaje: «Sí». Molly la repite casi obsesivamente:

> Ah y el mar rojo a veces como el fuego y las puestas de sol maravillosas y las higueras del parque de la Alameda sí y las callejuelas torcidas y las casas rosas azules y amarillas y los rosales los jazmines los geranios y los cactos y Gibraltar de niña donde yo era una flor del monte cuando me ponía la rosa en el pelo como las andaluzas o me pongo la roja sí y cómo me besó junto a la muralla mora y pensé bueno tanto da él que otro y entonces le pedí con la mirada que me lo pidiera otra vez sí y entonces me preguntó si yo sí daría el sí mi flor del monte y lo abracé por primera vez sí y lo apreté contra mí para que sintiera mis pechos todo perfume sí y el corazón le latía como loco y sí dije sí me caso sí.[20]

No es de extrañar que los partidarios modernos de *Ulises* sintieran una admiración enorme por esta declaración de amor a la vida; tampoco que los que lo rechazaban, insensibles a la fragancia de los diversos afectos de los que principalmente hace gala, lo consideraran un libro cuya censura era cosa necesaria y urgente. Tal era el impacto de lo moderno, como hemos visto repetidamente: escandaloso para las personas susceptibles al escándalo.

El *Ulises* de Joyce es al mismo tiempo la más libre y la más disciplinada de todas las novelas. Combinada con la exuberancia libertina, la tensión fructífera entre lo autónomo de sus elementos y el control del todo hacen de ella una novela que sólo un moderno a la vez dominador del pasado y en deuda con el mismo podría haber escrito. Joyce no era indiferente a la tradición literaria, ni mucho menos: Dante, Shakespeare y Homero en particular están presentes a lo largo de la obra. Joyce utilizaba, sin embargo, a los gigantes del pasado para sus propios fines. Con su imponente facilidad lingüística y su imaginación fértil, creía correr el riesgo de que su creación escapara a su control. De ahí el recurso de escribir una *Odisea* moderna, una parodia seria de un clásico, lo cual impediría que su estructura se desintegrase, gracias al marco robusto que proporcionaba lo estricto de su forma. El empleo que hace Joyce del antiguo relato, escribe T. S. Eliot con perspicacia, aunque no sin cierta acritud, «es simplemente un recurso para controlar, ordenar y dar forma y significado al inmenso panorama de futilidad y anarquía que es la historia contemporánea».[21] Joyce no se habría sumado al rechazo de su propia época de Eliot, pero sí habría reconocido que valerse del mito de Ulises era una manera de mantener el control sobre un material literario de una abundancia desproporcionada.

Joyce disponía de otros medios para organizar aquel inmenso enjambre, aquel Dublín de la mente. Colocaba palabras, imágenes y motivos en lugares estratégicos, y en el momento preciso reaparecían, logrando por medio de referencias no forzadas una continuidad y coherencia, una persistencia del estilo y de las costumbres que enriquecía la psicología de sus personajes con una mayor apariencia de realidad. Además, como señalaba a Budgen, «mi libro es la épica del cuerpo humano»,[22] con cada órgano, igual que cada episodio de la obra, ocupando su lugar. Está claro que el lector ideal de Joyce debe permanecer, por encima de todo, extremadamente atento.

A ojos de un lector tal, *Ulises* no tarda en manifestarse como una parodia deslumbrante: Bloom, un pequeñoburgués simpático y campechano, revive las aventuras de un héroe noble en el Dublín mundano de principios del siglo XX —la fecha es el 16 de junio de 1904—, y lo hace a un nivel mucho menos exaltado que el de la Grecia legendaria de Odiseo. El contrapunto de este curioso paralelismo entre lo elevado y lo cotidiano, lo mítico y lo mundano, permite dos posibles interpretaciones. A primera vista, parece más que obvio que cualquier comparación entre el Ulises de Homero y el Ulises de Joyce resulta en una crítica devastadora de lo moderno en

su yuxtaposición a lo antiguo. Sin embargo, aunque no tan aparente, es la lectura contraria la que corresponde necesariamente a las intenciones de Joyce. Hace de Bloom un hombre de una cierta dignidad e integridad, capaz de enfrentarse a la vida en circunstancias nada propicias. Bloom es, a su manera carnal, uno de los héroes de la vida moderna de Baudelaire.

Podrá ser tan sólo un humilde agente publicitario con una esposa que le es infiel, pero posee una cierta cultura —que Molly Bloom aprecia, desde luego—, un coraje y una curiosidad del todo propias. Dichas cualidades le convierten en un digno compañero en lo moral y emocional para el joven Stephen Dedalus, ya que éste, al igual que su recién hallado padre putativo, es un liberal que se ha elevado por encima de su mundo parroquial y restringido, el Dublín católico. Stephen está cansado de las pullas baratas contra los judíos que son moneda tan corriente en su círculo social, y no es casualidad que el paternal Bloom sea judío. Para Joyce, sin embargo, Ulises es más que eso: es el ser humano completo en la literatura. Más aún, afirmó, que Fausto en su pacto con el diablo, más que Dante atravesando el infierno; es hijo, padre, amante, amigo, guerrero, compañero de armas, sabio y, por si fuera poco, además es un hombre bueno. Joyce, en su búsqueda de una subjetividad imparcial, pasea ante sus lectores a una de las invenciones trascendentes de la literatura de la modernidad. Su Bloom, como en una ocasión dijera de pasada, es *everyman*: desprovisto, podemos añadir, de todas las facetas sociales, de todas las hipocresías necesarias que impone la cultura.

4

Es obvio que James Joyce y Virginia Woolf representaban extremos opuestos de la sensibilidad literaria de los modernos: él, sensual, fría ella; prolífico él con las palabras, parsimoniosa ella; amplio, abarrotado y abundante el mundo de uno, muy concentrado el de la otra. Tanto el desarrollo de *Ulises* de Joyce como el de *La señora Dalloway* de Woolf tienen lugar a lo largo de un solo día, pero la primera alcanza su objetivo, por así decirlo, con ráfagas dispersas de fuego de ametralladora, mientras que la segunda lo hace con los disparos únicos de un francotirador. Cuando en abril de 1918 Virginia Woolf y su marido Leonard tuvieron la oportunidad de publicar los primeros capítulos de la novela en curso de Joyce en su pequeña Hogarth Press, ella los rechazó no solamente por razones prácticas;

no le había gustado lo que había leído. «No me parece que este método tan desarrollado —escribía a su amigo Lytton Strachey— suponga mucho más que suprimir las explicaciones e incluir los pensamientos que van entre comillas.»[23] Se trataba de un comentario típicamente agudo que resumía en una sola frase lo que la distinguía de Joyce: él escribía los pensamientos que ella sustituía por entrecomillados.

En realidad, Virginia Woolf no era tan formal ni tan frígida como presupone el mito de Bloomsbury. Habla abierta, apasionadamente incluso, del amor y del odio —del odio de las personas por su pareja, de los enfrentamientos de los niños con sus padres— como si hubiera pelado capa tras capa de circunloquios eufemísticos para alcanzar los acuciantes deseos ocultos y primitivos de la psique. No hace falta ser un freudiano ortodoxo para descubrir conflictos edípicos en sus novelas; están por todas partes. Woolf describe la rabia infantil de James Ramsay, uno de los ocho hijos de los Ramsay en *Al faro*, cuando se enfurece en silencio por la afirmación de autoridad de su padre: «De haber tenido a mano un hacha, un atizador o cualquier arma capaz de abrir un agujero en el pecho de su padre y matarlo, en ese mismo momento James la habría agarrado».[24]

La expresión del amor sexual estaba también a su alcance. Concédase que la esfera erótica no era objeto particular de sus pasiones vitales ni literarias: poco después de casarse, comentó a una amiga que se habían exagerado las maravillas del orgasmo. Eros, no obstante, era como mínimo un componente necesario a la hora de conformar la anatomía de sus personajes; como novelista era seguidora del Polonio de Shakespeare, en tanto que ofrecía a los lectores pistas falsas para averiguar la verdad. En la página final de *Entre actos*, publicada en 1941 y última novela que completó antes de lanzarse al río y morir ahogada el mismo año, la pareja casada que ha pasado el día entero presidiendo unas celebraciones conmemorativas en su pueblo tiene un tenso enfrentamiento: «A solas por primera vez aquel día, permanecían en silencio. A solas, la enemistad salía al descubierto; también el amor. Antes de dormir, tenían que pelear; después de la pelea, se abrazaban. De ese abrazo podía nacer una nueva vida. Antes, sin embargo, debían luchar, como el zorro lucha con la zorra en el seno de la oscuridad, en el campo de la noche».[25] No siempre recurría a las comillas.

Virginia Woolf se ha convertido en una celebridad de tal dimensión a través de biografías, documentales, monografías, conferencias, toda una biblioteca de recuerdos del grupo de Bloomsbury y

hasta películas, que su vida requiere poca explicación. Virginia Stephen nació en 1882, hija de sir Leslie Stephen, intelectual e historiador formidable, editor eminente, alpinista y neurótico muy necesitado de atención. El señor Ramsay de *Al faro* es un retrato suyo reconocible, con todo el impresionante estilo y los defectos no menos impresionantes, al igual que la verdadera protagonista de la novela, su esposa, la hermosa y poderosa señora Ramsay representa a su madre. Aquellos padres transmitieron obsesiones poco sanas a su hija, según ella misma, de las que no se libraría hasta la mediana edad, cuando alcanzó una cierta libertad a través de la literatura. Persona lábil, respondía al menor estímulo como un arpa, era presa de vaivenes extremos del ánimo, enfermaba a menudo y a veces enloquecía. Por desgracia, los juegos sexuales a los que sus medio hermanos mayores la habían sometido, toda una mina de oro para los biógrafos (a menudo precipitados e informados a medias), han convertido en casi irresistible la búsqueda de pistas, por nimias que sean, sobre su naturaleza secreta. El juego de la seducción dejó posos, no hay duda, pero en gran medida su carácter sigue siendo terreno de la conjetura, misterioso y algo opaco. Virginia Woolf habría sido un personaje estupendo para alguna de sus propias novelas.

Fue siempre una lectora voraz, y escribía de forma incesante; cartas, diarios, esbozos, reseñas, ensayos, textos polémicos de inspiración feminista, todo ello de una inteligencia luminosa. Con el tiempo, empezó a escribir novelas. Su narrativa madura fue la beneficiaria última, el producto esencial de sus cavilaciones sobre el teatro privado que llevaba a cuestas y de sus reflexiones acerca de ser mujer en un mundo de hombres. Leía y escribía como una profesional decidida a aprender el oficio, deseosa de contribuir con algo reconociblemente único. Escribir su primera novela —*Fin de viaje*, publicada en 1915— fue un tormento, y fue un tormento darla por terminada, pero pese a tanto trabajo y tribulaciones es aún convencional en cuanto al tono y la técnica. Hasta alcanzar la mediana edad no vio claro y con confianza su camino. «No tengo la menor duda —confiaba a su diario el 26 de julio de 1922, con un aire de revelación feliz— de que he hallado la manera (a los cuarenta años) de hablar con mi propia voz.»[26] Ser auténticamente ella misma, sin parecerse a nadie, sin importar lo admirable que pudiera ser tal o cual modelo: aquí hablaba la encarnación misma de lo moderno. Tres cuartos de siglo antes, Flaubert había elogiado la poesía de Baudelaire por no parecerse a la de ningún otro. Era la mayor alabanza que podía prodigar, y la más alta de las aspiraciones de Woolf, lo

cual la hacía muy propensa a sufrir colapsos nerviosos cada vez que terminaba una novela y aguardaba el caprichoso e impredecible dictamen público.

Para desarrollar su tono inconfundible, prestaba oídos a su lenguaje literario, lo ponía a prueba, revisaba diligentemente y diseñaba nuevos experimentos. Una de sus novelas posteriores, *Los años* (1937), un seguimiento de varios miembros de una familia a lo largo de sus vidas cuya publicación fue muy bien recibida en un momento en el que se había ganado ya una reputación considerable, sigue siendo motivo de disputa entre los devotos seguidores de Woolf. A algunos, entre ellos Leonard, les parecía el mejor libro que había escrito nunca, «una obra maestra», mientras que otros (incluido quien esto escribe) lo encuentran envarado y algo forzado. Lo interesante es que el producto final le resultó tan asombroso a ella como lo sería para muchos lectores. Su intención había sido escribir una novela sobre una sola protagonista, ella misma, y en el proceso de escritura comenzó a expandirse a través de los personajes. El señuelo de lo nuevo podía arrebatar a los modernos desprevenidos con tanta fuerza como al desprevenido público.

El lenguaje para ella accesible como táctica para comprender y comunicar resultó ser enormemente flexible. Como una domadora experimentada, Woolf hacía restallar el látigo sobre su prosa, haciendo encogerse y obedecer hasta a la más salvaje de las fieras. Se movía con facilidad entre frases chapurreadas y formulaciones elegantes. Violaba las normas y convenciones cuando le convenía: uno de sus neologismos característicos es *ghostlily* (un adverbio sugerente creado a partir del adjetivo *ghostly*, «fantasmal»). Se servía, con rica expresividad metafórica, de imágenes que tomaba prestadas de la naturaleza que conocía. Las aves, las flores, los jardines, el agua —especialmente las olas, con su fluidez ondulante— eran útiles para sus propósitos como imágenes familiares en la mente de una inglesa culta que visitaba a menudo casas de campo, y alguna vez fue dueña de alguna. Sin embargo, era también capaz de ofrecer saltos dramáticos, de evocar la guerra, la tiranía y la destrucción, que surgían repentinamente como rayos caídos del cielo, a modo de tensiones entre uno y otro personaje, o bien tensiones internas de uno solo. La cuestión era siempre la misma para el moderno escritor: «Y ahora, pregunto, ¿quién soy yo?». Es el interrogante del escritor Bernard, que repite una pregunta que ella se había hecho más de una vez en la intimidad de sus diarios. Él dice no conocer la respuesta. En lo mejor de su obra, sin embargo, Virginia Woolf es la novelista que más se ha acercado nunca a dar una expresión literaria a dicho acertijo, y a resolverlo.

5

En 1922, el año feliz en que se descubre a sí misma como verdadera escritora, Virginia Woolf descubre a Marcel Proust con una emoción bastante poco habitual en ella. Fue también el año de la muerte de Proust; solamente se habían publicado cinco partes de su obra maestra por aquel entonces —las tres restantes irían saliendo a lo largo de los siguientes cinco años— pero su lugar entre los modernos de máximo rango era ya indiscutible. «Proust excita de tal manera mi propio deseo de expresarme que apenas soy capaz de componer una frase —diría Woolf a su amigo el crítico de arte Roger Fry—. ¡Ay, si yo fuera capaz de escribir así! Me pongo a llorar. Y en este momento es tan asombrosa la vibración, la saturación y la intensidad que induce —hay algo de sexual en ello— que siento que es así como escribo, agarro la pluma, y entonces resulta que no escribo así.»[27] Ningún otro escritor contemporáneo tuvo semejante efecto deliciosamente erótico para ella —el sexo en la vida real, al parecer, le resultaba menos emocionante que el sexo en la literatura—, pero cara a cara con el maestro francés, su confianza en sí misma sí se estremecía un poco.

De modo comparable a Woolf, el Proust maduro vivió para escribir. Nació en 1871 en París en el seno de una familia de clase media alta. Su padre era un médico distinguido, su madre, demasiado querida si cabe, venía de un próspero clan judío, y a Proust le costó algunos años descubrir su razón suprema para vivir. Incluso en su calidad de joven diletante, sin embargo, mientras se empapaba de los placeres de la sociedad que luego iba a diseccionar tan agudamente, de forma medio consciente se preparaba ya para su misión en la vida. La respectiva evolución del narrador de la novela y de su autor están lejos de ser idénticas, y sin embargo la consumación de uno y otro tienen un parecido chocante.

Proust era indiscutiblemente un genio, pero entre sus rasgos más impresionantes estaba lo aplicado que era. En los años inmediatamente anteriores y posteriores a la treintena, acumulando el capital social que invertiría una década después en *En busca del tiempo perdido*, leyó muy intensamente; desarrolló una afición pasajera pero apasionada por la estética subjetivista de John Ruskin, en la que se consideraba a las artes (sin excluir la arquitectura) como el espejo de la sociedad, particularmente en el aspecto moral. Proust escri-

bió entonces esbozos, relatos, una larga novela inacabada, nada de lo cual publicó en vida. Sus experimentos amorosos, discretas aventuras homosexuales —ya no tan discretas tras la muerte de su madre en 1906— florecieron a modo de materia prima literaria. Combinados, todos estos intereses maduraron para conformar el estilo moderno encarnado en última instancia en *En busca del tiempo perdido*. El título recoge el motivo dominante de la obra: la vida consiste en buscar un pasado que hemos perdido. Lo recuperamos al recordar, y recordamos no porque queramos, sino porque alguna experiencia luminosa y concreta nos obliga a hacerlo: al narrador de Proust le asaltan las epifanías al sentir un empedrado irregular bajo los pies, un pañuelo almidonado sobre los labios, o en el ejemplo más memorable de todos, el sabor de una magdalena mojada en el té.

La novela abunda en estudiados pasajes en los que nada se niega al recuerdo, pero sigue también un plan maestro. El narrador va por la vida codeándose con la alta sociedad, probando los placeres equívocos del amor y cultivando sus relaciones con artistas; viaja a lugares emocionantes como Venecia, refina su mente y sus gustos y está siempre a punto de iniciar una carrera literaria, aunque de esto nos llegan escasas noticias según van pasando los años. El volumen final, *El tiempo recobrado*, culmina la historia de una vida larga marcada por el humor, los testimonios brillantes de los triunfos y la ruina de las mentes, observaciones voyeuristas de encuentros sexuales y sorprendentes descubrimientos sobre el predominio de la homosexualidad en su círculo social, y una buena dosis de futilidad y frustración. Tras pasar unos años en un sanatorio, el narrador regresa a París para asistir a una fiesta elegante de hombres y mujeres de pelo cano, sus antiguos amigos y compañeros, ya tan viejos como él.

Pero Marcel ha encontrado su vocación: hará el retrato de su mundo a través del suyo propio, pintando el retrato del artista envejecido, viajando a través del tiempo. Ni mucho menos está todo el mundo destinado a convertirse en artista, en ese raro ser que se convierte en sí mismo movido por alguna compulsión interna, por tarde que lo haga. El narrador está entre los elegidos: escribirá una gran novela, y la novela que el lector acaba de leer es la novela que el narrador va a escribir. Ha aprendido la lección de su vida: el precio que ha de pagar quien busque la verdad perdida es oneroso, abusivo incluso, pero merece la pena. Solamente el arte es capaz de salvar los vacíos entre las intermitencias del corazón. «La verdadera vida, la vida al fin descubierta e iluminada, la única vida que realmente se vive, es la del artista.»[28] Sólo el arte puede superar los estragos del

Tiempo, indiferente y despiadado. Hay momentos semejantes en la narrativa moderna en los que las afinidades subterráneas con la glorificación del arte por parte de los románticos emergen a la superficie.

Viene a cuento recordar aquí que, también en *Al faro*, Virginia Woolf concede una consumación gratificante, el acto de completar una tarea largo tiempo relegada, a uno de sus personajes. Significativamente, la tarea a completar es una obra de arte. La primera parte de la novela discurre en el lugar de vacaciones de los Ramsay en las Hébridas, seguida de «El tiempo pasa», el breve puente casi de trámite a la tercera parte, que se desarrolla diez años después, como la primera, en el hogar veraniego de los Ramsay. Entre los invitados están todos los que han sobrevivido al paso del tiempo y a la Gran Guerra. La ausencia más llamativa es la de la señora Ramsay, de cuya muerte repentina se nos informa de pasada. Hay una amiga de la familia, Lily Briscoe, que diez años atrás no había logrado terminar un cuadro que le había supuesto un gran esfuerzo. Vuelve a montar el caballete al aire libre y trata valerosamente de resolver el problema. Lily Briscoe halla la pincelada exacta que la había eludido hacía una década. «Con una intensidad repentina, como si lo viera claro por un segundo, trazó una línea ahí, en el centro. Era cosa hecha, estaba terminado. "Sí —pensó, dejando a un lado el pincel con enorme fatiga—, ha sido mi visión."» A una escala diferente, pero con fuerza comparable, Proust y Woolf podían compartir un empeño literario.

Proust y Woolf vuelven a compartir un empeño semejante en una escena más ambiciosa que también trata de Lily Briscoe. Hay un pasaje breve y memorable titulado «Las intermitencias del corazón» en *En busca del tiempo perdido*, que se desarrolla en *Sodoma y Gomorra*, el volumen publicado justo antes de la muerte de Proust. Se trataba de una expresión que alguna vez había pensado en emplear como título general de su obra maestra. Bien pudo haberlo hecho, ya que dichas palabras representan concisamente una de las conclusiones más descorazonadoras, y más irresistibles, de Proust sobre las vicisitudes de la existencia: el corazón falla en el momento en que su fuerza y su tino son más necesarios. La vida consiste en muchas cosas, qué duda cabe, pero de forma muy notoria es una gran suma de errores, desajustes, de sentimientos que no responden a las realidades concretas y de experiencias sin reflejo en los sentimientos. Interpretamos mal las experiencias, y lo hacemos todos. Al comienzo de «Las intermitencias del corazón», Proust presenta (de forma algo tediosa) a un gerente de hotel parlanchín

nacido en el extranjero que maltrata el idioma francés en todas sus frases. Es un pequeño botón de muestra que simboliza fallos de mayor entidad.

Proust pierde poco tiempo en tales menudencias, sin embargo. En lugar de ello, ofrece una y otra vez ejemplos de aquello que insiste en mostrar como demasiado común, por desgracia: amamos demasiado pronto y demasiado tarde, y con demasiada frecuencia a la persona equivocada; lo que llegamos a saber de aquellos a quienes acabamos conociendo íntimamente casi nunca se corresponde con nuestras primeras impresiones, ni con las segundas. El amor se convierte en odio, en indiferencia o a la inversa, pero no por razones lógicas: el corazón, como he dicho, falla. Tiene, por decirlo brevemente, sus intermitencias. La vida, por tanto, es un acto perpetuo de revisión, de corrección de lo que creemos saber; una escuela del desencanto. Hay solamente unas pocas, muy pocas y muy preciosas excepciones a esta regla, como el amor puro de una madre o una abuela por sus criaturas.

Ésta es la cuestión importante de la que se ocupa Proust en «Las intermitencias del corazón». Poco más de un año antes ha muerto la muy querida abuela del narrador, pero dicha pérdida, aunque experimentada en el terreno de los afectos, no la ha asumido con todo lo que supone. Ahora está en Balbec, el lugar de vacaciones que conoce tan bien, buscando el trato con mujeres jóvenes y guapas, cuando le sacude el recuerdo de golpe: «La primera noche [en el hotel], mientras sufría la insuficiencia cardiaca, me incliné despacio y con cuidado para quitarme las botas, tratando de dominar el dolor. Nada más tocar el botón superior, se me hinchó el pecho, se me llenó de una presencia desconocida y divina, no pude contener los sollozos y me empezaron a manar lágrimas de los ojos». Era el recuerdo de su abuela, «tierna, preocupada», que le había ayudado en el mismo trance años antes, y regresaba ahora de un modo espontáneo e infinitamente más poderoso que los pensamientos despreocupados, egoístas y frívolos que le había dedicado durante los meses transcurridos desde su muerte. En el mismo momento en que despertó de nuevo la necesidad de tenerla allí, «supe que aunque la esperase durante horas, nunca más volvería a estar a mi lado. Y esto sólo lo acababa de descubrir porque, al acabar de sentirla por primera vez viva, real, haciendo que se me hinchara el corazón hasta casi estallar, al encontrarla por fin, supe que la había perdido para siempre».[29]

Virginia Woolf llegó también a las intermitencias del corazón, a su propio modo. También para ella había trofeos que el infatigable

arqueólogo de la mente solamente logra desenterrar después de excavar en espacios ocultos, y a menudo nada atractivos. En sus novelas, los hombres y las mujeres aman y odian, a menudo a la misma persona a través del tiempo, o incluso a la vez. Hay también raras ocasiones (exquisitamente interesantes para Woolf) en las que unas mujeres aman a otras. El mejor de los matrimonios es imperfecto; la senda del amor, como ya dijera Shakespeare tres siglos antes, nunca discurre por lo llano. La ambivalencia, por decirlo en pocas palabras, nos acompaña a todos. A los ojos del mundo, Clarissa Dalloway parece felizmente casada; sin embargo, a medida que va preparando una fiesta en la novela que lleva su nombre, piensa en su amigo Peter Walsh, quien había querido casarse con ella y habría sido, como a menudo piensa, más interesante que su impasible marido.

Tales parejas, que recobran fragmentos del pasado con júbilo y espanto, pueblan prácticamente toda la ficción de Woolf hasta el final. Ya he citado de la página final de *Entre actos*: «Antes de dormir, tenían que pelear; después de la pelea, se abrazaban». Tampoco la novela tradicional podía prescindir de los triángulos, pero era virtud particular de la narrativa moderna reconocer su inestabilidad y la coexistencia de los sentimientos incompatibles que los asaltan. Allá por la época en la que Virginia Woolf alcanzaba la plenitud como novelista, Freud advertía que el complejo de Edipo no es casi nunca una experiencia que se manifieste de forma clara y evidente.

En *Al faro* de Woolf hay una página que parece una reminiscencia del narrador de Proust cuando llora por la muerte de su abuela. En la tercera parte, Lily Briscoe, sentada al aire libre, como hemos visto, se preocupa por su cuadro inacabado, pero no deja de ver a la señora Ramsay por todas partes: «¡Ay, señora Ramsay! —gritó en silencio a aquella esencia sentada junto al bote, aquella esencia abstracta hecha de ella, aquella mujer vestida de gris, como para maldecirla por haberse marchado, y ya que se había marchado, por regresar. Pensar en ella había parecido algo tan tranquilo». Sin embargo, de repente deja de parecer algo tan tranquilo. A Lily Briscoe la enfurece «que la reclamen justo cuando pensaba que nunca más volvería a sentir dolor por la señora Ramsay. ¿La había echado de menos acaso entre las tazas de café del desayuno? En absoluto. Gritó el nombre de la señora Ramsay en voz alta. El dolor se volvió más agudo. ¿Qué significaba aquello? "¡Señora Ramsay! —repetía—, ¡señora Ramsay!" Las lágrimas surcaron su rostro».[30] Ésta es, en mi opinión, la reconstrucción más fiel y radiante del poder de la memoria al modo de los modernos, y está sin duda entre las páginas más con-

movedoras de la narrativa radical del siglo XX. Es como el saludo de un colega, un gesto amistoso de una figura gigante de lo moderno a otra.

Kafka

Franz Kafka tiene que figurar en cualquier lista de novelistas importantes, por selectiva que sea. Sin embargo, le trato aparte de los demás porque su lugar entre los modernos, aunque seguro, es único; no participó como tal en la causa de lo moderno, ni en ninguna otra distinta de la literatura, lo único que le proporcionó un placer puro. «Ninguna otra cosa —confesaba en su cuaderno de notas—, me traerá nunca la menor satisfacción.» Se podría decir que fue un moderno accidental, pues simplemente escribía de la manera en que se veía obligado a hacerlo, y en el proceso de escribir quebrantó los cánones convencionales y asentados de la narrativa sin ofrecer la menor explicación, ni mucho menos una disculpa.

La historia de la supervivencia de sus novelas es bien conocida. Kafka no vivió para ser testigo de su fama. Murió en 1924 de tuberculosis, justo antes de cumplir los cuarenta y un años, conocido en su Praga natal por algunos cuentos extraños pero muy apreciados, y por una colección de cuatro historias, *Un artista del hambre*, publicada el año de su muerte. Dejó cientos de páginas de notas, borradores y aforismos, y tres novelas prácticamente completas, con instrucciones para su mejor amigo, Max Brod, de que lo quemara todo. Afortunadamente para la posteridad, tras angustiosas deliberaciones Brod decidió desobedecer su voluntad, haciendo entrega al mundo de unos relatos sin igual, y también de unos enigmas profundos.

Los apabullados críticos de *El proceso* (1925) y *El castillo* (1926) de Kafka, ambas devotamente editadas por Brod, llenaron de superlativos sus reseñas: «El libro más inquietante y poderoso de los últimos años», «El único verdadero narrador de historias», «Un maestro secreto y un rey del idioma alemán». No se puede negar que estas dos novelas —la tercera, quizá mejor conocida como *América*, pero con varios otros títulos, aun siendo interesante, es una obra menor— son obras maestras en su particular y fascinante estilo. La naturaleza de su maestría secreta y de su realeza literaria, sin embargo, no han dejado de ser materia de polémica duradera: Kafka ha sido y continúa siendo analizado más concienzudamente que cual-

quier otro autor moderno de ficción, y tras décadas de debate, no ha dejado de ser el novelista más incurablemente controvertido del siglo XX.

Se ha llegado a cuestionar el género mismo de sus novelas póstumas. ¿Se trata de sátiras? ¿Qué era lo que satirizaba entonces Kafka? ¿La autoridad del Estado, la burocracia de los negocios, el sistema judicial? Era sin duda brillante en su manejo de la ironía, actitud que ponía la distancia de un observador entre él y sus personajes sufrientes, con sus dilemas y desastres. Sin embargo, los objetos de su sátira son mucho más vastos que cualquier conjunto de instituciones; engloban a toda la humanidad. Entonces, ¿era quizás un nihilista supremo para cuyos acertijos no hay solución posible? Cualquiera que sea la respuesta, a los textos de Kafka les sobra eficacia, como producto de una forma de relatar desapasionada, con muestras de un humor lacónico del que dieron fe gustosos quienes tuvieron ocasión de escucharle, riendo con ganas cuando les leía los borradores. ¿Era acaso víctima del odio a su propia gente, un renegado de un origen «racial» que le abrumaba, dado que nunca menciona la palabra «judío» en letra impresa? Su simpatía e interés por el joven movimiento sionista y por la compañía de cómicos ambulantes *yiddish* en su visita a Praga sugieren otra cosa. Como no podía ser de otro modo, ciertos lectores posmodernos han intervenido para defender, eludiendo de forma tan cómoda como absurda el contenido de la obra de Kafka, que de lo que trata su escritura en realidad es de la propia escritura.

Otros intérpretes mucho más píos, y también más populares, han querido hacer ver que las novelas de Kafka son parábolas teológicas sobre la condición humana, una búsqueda de Dios. Al «héroe» de *El proceso*, el desafortunado Joseph K., se le acusa de un crimen sin especificar que en ningún momento se explica; el personaje se debate entre un auténtico desfile de frustraciones, y el relato termina cuando es ejecutado «como un perro». La suerte espantosa que corren Joseph K. y otros protagonistas de Kafka quizá pueda referirse, por muy indirectamente que sea, al golfo insalvable que separa la justicia divina del despreciable entendimiento humano. Dicha perspectiva religiosa predominaba en la lectura de Brod de la obra de su amigo; rechazaba indignado todos los intentos de comprender aquellas historias como textos mundanos. Como un Pascal judío, para quien el abismo entre Dios y el hombre es imposible de salvar, el Kafka de Brod asiste espantado al espectáculo de la culpa y la impotencia humanas. En relación estrecha con las lecturas teo-

lógicas, ha habido interpretaciones aún más melodramáticas en las que se insiste en verle como un profeta del nazismo y del Holocausto.

La minoría secular de los lectores de Franz Kafka no dispone de nada comparable en dramatismo que ofrecer, sino sólo de interpretaciones mucho más sensatas. De hecho, por profundamente perturbadores en su dureza y crueldad que sean los mundos creados por Kafka en sus relatos, esos mundos carecen de toda dimensión sobrenatural. Y podemos decir más, en las narraciones de Kafka falta por completo la emoción extática habitual en las evocaciones de lo divino. Su estilo es siempre calmado y preciso, y el tono es tal que todos los que escriben sobre Kafka lo alaban, en términos musicales, como ejemplo de afinación perfecta. En algunas de sus historias más célebres, dicho tono se mantiene imperturbable mientras se narran los detalles más espeluznantes: en *La metamorfosis*, el personaje principal se despierta convertido en un gran insecto, mientras que el protagonista de *En la colonia penitenciaria* es una máquina que inscribe las ofensas de un criminal sobre su cuerpo con afiladas agujas, y que acaba por matarlo. A Kafka no parecen angustiarle las situaciones horripilantes y los personajes condenados que inventa; escribe, como he dicho, con el desapego de un reportero curtido.

La abundancia de imágenes desconcertantes en la obra de Kafka deja claro que no era de carácter remilgado. Curiosamente, sin embargo, hay un ingrediente esencial de lo moderno, la labor de zapa en busca de las emociones profundas, que parece faltar en gran medida en sus escritos; de hecho, está inequívocamente excluida. Sus personajes principales son poco más que marionetas en manos de fuerzas irresistibles. Pueden protestar, tratar de deshacer lo irreversible, pero tienen poca vida interior, si acaso tienen alguna. Lo cierto es que siempre que Kafka tuvo ocasión de comentar sobre las ciencias de la mente, mostraba su desdén. «No existe una observación del mundo interior como la que hay del mundo exterior», escribe en uno de sus cuadernos. Se trata de un argumento que esgrime a menudo. Dejó anotado que sabía más de la habitación en la que vivía que de la mente que la habitaba. «El mundo interior solamente puede ser vivido, y no descrito»,[31] añade. Lo expresa lacónicamente en un conciso aforismo: «La psicología es la impaciencia».[32] Parece un comentario bastante inocente hasta que el lector descubre que es una grave acusación la que lanza Kafka, pues para él la impaciencia es el mayor de los pecados, quizás el único. En el mismo sentido, escri-

be: «El trabajo como placer, algo inaccesible para los psicólogos».[33] En el transcurso de estos apuntes, en dos ocasiones hace el siguiente comentario cortante (¿impaciente?): «¡Por última vez, psicología!».

Sin embargo, esto no es todo lo que podemos decir sobre la perspectiva que tenía Kafka de la vida interior. Hubo al menos una ocasión, en un momento crítico, en la que Kafka mostró un manejo seguro de la psicología: en la famosa carta que escribió a su padre. Es una muestra de su capacidad para explotar con sutileza los motivos de otros, y los propios, si le hacía falta. Kafka escribió aquel documento acusatorio en 10.000 palabras —cuyo recitado habría requerido varias sesiones de psicoanálisis— en noviembre de 1919, a los treinta y seis años, pasada ya la juventud. Nunca la envió, pero de forma paradójica, precisamente a causa de los detalles biográficos escogidos que contiene, a menudo los estudiosos de Kafka la han eludido por temor a parecer ingenuos y por no querer valerse de una sola fuente de pruebas reveladoras para despachar a uno de los mayores escritores del siglo XX. Se trata de un error: la carta es la declaración autobiográfica más detallada que osó escribir jamás, y una clave insuperable para su obra. Como la carta robada de Edgar Allan Poe, la misiva de Kafka a su padre ofrece una información que no tiene precio, precisamente por lo obvia que parece. Es imposible reconciliar los juicios penetrantes que en ella emite con aquella exclamación, «¡Por última vez, psicología!».

El motivo ostensible de la carta —ostensible, dado que el motivo profundo es la venganza— era responder a la pregunta que le había hecho su padre recientemente: ¿por qué él, Franz, le temía? Franz respondía de la manera que mejor se le daba, enumerando ejemplos concretos y apabullantes. Hermann Kafka encarna al tirano doméstico sentado a la mesa del comedor. «Desde tu sillón gobiernas el mundo»,[34] resumía el hijo. Intimida a sus hijos, con Franz, el mayor de los hijos supervivientes, como víctima favorita; muestra su desprecio por la apariencia del muchacho, por sus estudios y su carácter; condena a los amigos de Franz en los términos más groseros antes incluso de haberlos conocido; insiste bruscamente en que haya silencio en la mesa; advierte a todos de que recibirán una paliza con el cinturón. Nunca les alaba.

Kafka se daba cuenta de que el terror que le inspiraba su padre, que se había convertido en algo habitual en él, tenía su origen en la angustia febril del niño enfrentado a un adulto cínico, insoportable

y pagado de sí mismo que disfruta dando órdenes arbitrarias. En el plano racional, sabía que Hermann Kafka nunca había cumplido la amenaza de azotar a sus hijos y que, una vez dicho todo, venía a ser una especie de tigre de papel. De ahí que Kafka no deje de reprocharse a sí mismo lo duradero de su angustia. De lo que estaba seguro, sin embargo, era de que la crianza paterna le había convertido en alguien con tan poca confianza en su propia persona como en los demás. Es cierto que Hermann Kafka pudo no haber sido el único responsable de hacer de su hijo un neurótico irresoluto lleno de desprecio por sí mismo, pero le correspondía una parte abrumadora de las causas de la catástrofe humana que sería Franz Kafka. Se puede apreciar por qué algunos estudiosos de Kafka compararon la tensa relación paternofilial con una lucha edípica. Sin embargo, se trata de un triángulo fallido, curiosamente truncado, pues Kafka rara vez menciona a su madre, la gran apaciguadora, invariablemente leal a su marido en el curso de todos aquellos enfrentamientos a la hora de la cena.

Leer este relato de una educación para la neurosis, sobre todo dado que Kafka lo plantea en el tono más razonable, es reconocer la sagacidad del comentario de Thomas Mann cuando dijo que Kafka escribió la misma historia toda su vida, su autobiografía.[35] Lo que dejó explícito al escribir a su padre era el patrón que lo impregnaba todo de aquella vida, que aplicaría repetidamente a sus narraciones: el niño asustado y vulnerable, incapaz de vérselas con una autoridad caprichosa, proyecta sus aprensiones sobre una pantalla gigante, convirtiendo a su padre en un cúmulo amenazante de poderes a menudo invisibles y casi siempre crueles. Entre los aforismos de Kafka hay un breve apunte que ilumina lo esencial de su experiencia, revivida una y otra vez con distintas apariencias: «*Ich habe niemals die Regel erfahren*»[36] («Nunca me han dicho cuál es la norma»). La norma que deseaba conocer era la que nunca le habían enseñado en su casa: ¿qué es lo permitido o lo prohibido, qué lo aceptable o inaceptable? ¿Podía amarle realmente aquel monstruo que ladraba sentado a la cabecera de la mesa del comedor? Sabemos que Kafka era el joven indeciso y atormentado comprometido con dos mujeres también jóvenes (con una de ellas, en dos ocasiones), un candidato totalmente inadecuado para el matrimonio, un hombre que solamente se sentía cómodo, como he dicho ya, con la literatura. Por ello magnificó y disfrazó el poder patético de su padre, inventando autoridades vastas y elementales, un poder imperturbable que acusa a Joseph K. de un crimen desconocido y probablemente imaginario, un

poder que se oculta tras la niebla y unos empleados de rango menor para frustrar el acceso de K al castillo; un poder capaz de convertir a los seres humanos en parásitos, con todos los demás elementos de la cámara de los horrores de Kafka.

Valiosa como era su escritura, sin embargo, no era lo bastante fuerte como para salvarle de sí mismo. No estaba en su poder liberarle de la congoja que su padre le había implantado en el ánimo, al modo en que la escritura había liberado en gran medida a Virginia Woolf de la larga sombra de los suyos. Se veía obligado a contar la misma historia una vez más, una y otra vez, y tenía una facilidad extraordinaria para borrar el rastro delator de la misma. La compulsión repetitiva le tenía en su poder. Esto, dado su increíble talento, dio lugar a obras que han colocado a Kafka en la primera fila de los escritores modernos. En agosto de 1914, cuando acababa de estallar una guerra que detestaba, declaraba su amor con particular vehemencia: «Mi talento para retratar mi onírica vida interior ha relegado todo lo demás a lo incidental».[37] Hubo momentos en los que aquel estorbo no querido, la psicología, aparecía en su conciencia para ayudarle a retratar su onírica vida interior.

Desde esta perspectiva, podemos imaginar a Kafka dialogando con Freud. No hay indicio alguno de que Freud leyera a Kafka, pero sí pruebas fiables de que Kafka leyó a Freud, más que nada por insistencia de Brod. El veredicto de Freud sobre el animal humano era cosa grave; como él lo entendía, el conflicto quedaba incrustado en la historia del desarrollo del niño incluso en el mejor de los casos. Freud, el pesimista por principio, creía, sin embargo, que los psicoanalistas podrían aliviar determinadas fijaciones y ampliar el dominio de la racionalidad, como escribe con cierta confianza en la famosa frase «Donde estaba el *ello*, estará el *yo*». Por su parte, Kafka habría tomado semejante realismo, tan pragmático, por un ejemplo más del autoengaño humano. Incómodamente próximo a la desesperación nihilista, veía a la propia vida como el villano de la historia. La brecha entre la desolación imperturbable de Kafka y la actitud de otros modernos de la literatura no podía ser mayor. Recuerdo la última palabra de *Ulises*, la más positiva de la lengua, que Joyce ponía en la mente de Molly Bloom: «Sí». La última palabra de Kafka, en todas sus formas, fue siempre «No».

El poeta de los poetas

1

En 1948, T. S. Eliot recibió el Premio Nobel de Literatura. Era un honor destacado, y una bienvenida apertura hacia lo moderno por parte del comité de selección. Durante medio siglo —el primer premio de literatura fue concedido en 1901— se había podido contar con que los jueces se mostraran anticuados en sus gustos. Prácticamente todos los poetas a los que habían elegido antes que a Eliot, con la impresionante excepción de Yeats en 1923, han sido casi olvidados en la actualidad, y ninguno de los novelistas a los que he decidido prestar una atención especial en estas páginas estuvo entre los laureados del Nobel.* Con todo, la elección de 1948 para el premio de literatura se atrevía a ratificar la reputación internacional de Eliot, que había arrancado veintiséis años antes, con la difícil colección de cinco poemas, anticonvencionales de principio a fin, reunidos bajo el título de *La tierra baldía*.

Eliot no era ya completamente desconocido en 1922. Sus dos volúmenes anteriores de poesía —*Prufrock* (1917) y *Poemas* (1920)—, por lo general breve, abrumadoramente taciturna y audazmente experimental, habían hallado eco entre el público lector de poesía, y algunos de sus versos desencantados y extrañamente amenazadores lograron una cierta circulación independiente:

I grow old... I grow old...
I shall wear the bottoms of my trousers rolled.

Shall I part my hair behind? Do I dare to eat a peach?
I shall wear white flannel trousers, and walk upon the beach.
I have heard the mermaids singing, each to each.

I do not think that they will sing to me.**

* La práctica totalidad de la obra de Kafka estaba todavía sin publicar cuando murió en 1924. Los otros novelistas que figuran destacadamente en este libro, sin embargo, tenían que haber sido candidatos con muchas posibilidades: al fin y al cabo, James vivió hasta 1916, Proust hasta 1922 y tanto Joyce como Woolf hasta 1941.

** «Envejezco... Envejezco... / Llevaré enrolladas las perneras del pantalón. /¿Y si me peino con la raya más atrás? / ¿Me atrevo a comer un melocotón? / Llevaré pantalones de franela blanca y caminaré por la playa. / He oído cantar a las sirenas, unas a otras. / No creo que me quieran cantar a mí.» (*N. de t.*)

Ni en sus comienzos ni tampoco más adelante caería Eliot en la trampa del optimismo. Las sirenas no le cantarían a él. Sin embargo, fue *La tierra baldía*, obra en absoluto más esperanzada que sus precursoras, lo que convirtió a Eliot en una figura literaria internacional.

2

Por si los horrores de la guerra mundial, con sus interminables listas de bajas, no fueran por sí solos justificación suficiente para la desesperanza que tanto abunda en *La tierra baldía*, ya desde joven Eliot tenía una postura inconformista frente a la sólida cultura burguesa en la que había sido criado. Llegó a encontrarla insensible y complaciente, desde luego hostil a la verdadera poesía y, por tanto, merecedora de la sátira más descarnada: con juicios semejantes, sin ser consciente de ello, Eliot se había unido a las filas de la protesta moderna. Nacido en St. Louis en 1888 en el seno de una familia pía y próspera de unitaristas de Boston, algunos de los cuales habían emigrado a Misuri por razones económicas, no tardó en verse a sí mismo —por tomar prestada una de sus descripciones favoritas— como un «residente extranjero».[38] Desde sus días de colegial quiso ser poeta, ¿pero qué poeta podía servir como modelo aprovechable? Años después, rememoraba: «La clase de poesía que yo necesitaba para aprender el uso de mi propia voz no existía en absoluto en lengua inglesa; sólo era posible encontrarla en francés».[39] La poesía disponible para los estadounidenses inquietos, comentaba, era una poesía opaca y de lo más ingrata: «1909 y 1910 fueron años de estancamiento hasta un grado difícil de imaginar para cualquier poeta joven». Los años que eligió en particular para esta mirada reprobadora al pasado eran significativos para él; Eliot acababa de graduarse en Harvard, donde había sido un estudiante inquieto y tenaz, casi desesperado en su búsqueda de orientación poética.

Antes de 1909 había comenzado ya a dar el primer paso hacia la emancipación; a finales del año anterior había dado por casualidad con el estimulante y polémico trabajo de Arthur Symons *The Symbolist Movement in Literature*, publicado diez años antes, del que extrajo lecciones que nunca habría de olvidar. El tratado de Symons contenía páginas elogiosas para los modernos franceses Verlaine, Rimbaud y Mallarmé. Aquellos poetas escribían versos sobre asuntos que estaban ausentes de las publicaciones de sus homólogos estadounidenses o ingleses: experimentos con la prosa poética, inten-

tos de trazar el mapa de un mundo ideal, temas íntimos de formas nunca antes ensayadas, versos de amor obscenos, ideas hechas reales como sentimientos; resumiendo, formas originales de explorar el mundo interior del poeta y dominar la subjetividad, lo cual, como antes he insistido, era un ingrediente indispensable de lo moderno. Casi ni hace falta decirlo, también eran chocantes por su novedad. Lo mejor de todo fue que Symons dio a conocer a Eliot a Jules Laforgue, un simbolista no tan conocido cuya audacia en lo emocional y acerbo ingenio impresionaron a Eliot y le parecieron una posible versión de sí mismo, algo en lo que podía aspirar a convertirse.

Laforgue había muerto de tuberculosis en 1887, con sólo veintisiete años, pero dejó una obra impresionante, aunque escasa. Las mujeres de la poesía de Laforgue son como la Olympia de Manet, ni diosa idealizada ni heroína legendaria, sino una parisina concreta, con su mentón cuadrado, que muestra sin pudor su cuerpo mirando con descaro al espectador. Podemos amar sinceramente a una mujer del pasado, como Diana cazadora, escribió Laforgue, pero podemos «apasionarnos de verdad por una chica trabajadora, o por una joven dama de una casa de citas», las únicas que pueden «hacernos llorar y conmovernos en lo más profundo de las entrañas».[40] Lo que quería era captar la experiencia real, empleando técnicas antiguas y nuevas para abarcarla, con neologismos ingeniosos, verso libre de un ingenio brillante, discursos impíos atribuidos a Jesucristo y la Virgen María, declaraciones de amor a mujeres de vida alegre, una visión irónica de la vida y un anhelo de muerte apenas disimulado. «No voy a la iglesia —afirmaba en uno de sus últimos poemas—. Soy el gran canciller del Análisis.»[41] Era una actitud espléndida para traducir a poesía duradera el pesimismo agresivo de dos filósofos alemanes, Arthur Schopenhauer y Eduard von Hartmann, en cuyo discípulo se convirtió Laforgue.

Laforgue era consciente de que sus ideas podían parecer contradictorias. «Es cierto, la vida es espantosa, pero ¡por Dios!, cuando de poesía se trate —escribía a una de sus hermanas en 1883—, digámoslo todo, todo (es decir, ante todo acerca de la sordidez de la vida, que debe dotar de una melancolía humorística a nuestros versos), pero digamos las cosas de manera sutil.»[42] Fue la melancolía humorística de Laforgue, desconocida para la poesía en lengua inglesa, con su feliz coexistencia de argot y filosofía, franqueza y elegancia, lo que movió a Eliot a responder con entusiasmo. He aquí un cuarteto de Laforgue de uno de sus últimos y bellos poemas, «Solo de Lune», en el que lamenta el final torcido de una aventura amorosa:

Nous nous aimions comme deux fous,
On s'est quitté sans en parler,
Un spleen me tenait exilé,
Et ce spleen me venait de tout. Bon.[43,*]

A la vez incisivo e informal, ahí estaba el modelo a seguir para Eliot.

No hizo nada por mantener en secreto aquella deuda. Aparece de forma visible en la primera estrofa de «Conversation Galante» —nótese el título en francés—, perteneciente al primer libro de poemas de Eliot, en el volumen que lleva el nombre del personaje de su invención, J. Alfred Prufrock:

I observe: "Our sentimental friend the moon!
Or possibly (fantastic, I confess)
It may be Prester John's balloon
Or an old battered lantern hung aloft
To light poor travellers to their distress."
She then, "How you digress!"[44,**]

El homenaje a Laforgue no podía ser más directo. Claramente, el descontento del francés con la naturaleza y el mundo del hombre, aun expresando las cosas «de manera sutil», era el modelo de Eliot. Al hallar su propia voz, Eliot llevaría la sátira mucho más allá de lo que hiciera Laforgue y, más adelante, con mayor confianza en su propia fuerza como escritor, la abandonaría. Una de las primeras víctimas de la sátira fue la tradición de las clases respetables de Boston, la suya propia: su tía soltera Helen; sus primas Nancy y Harriet, fieles lectoras de aquel faro de la burguesía, el *Boston Evening Transcript*, del que él se había distanciado sardónicamente. Otro objetivo satírico que en años posteriores, pasados los doce años de dominio nazi en Alemania y Europa, resultó difícil para los admira-

* «Nos amamos como dos locos / nos separamos sin decir palabra / una melancolía me tuvo en el exilio / y esa melancolía me venía de todo. Vaya.» (*N. de t.*)

** «Comento yo: "¡Nuestra amiga la Luna, la sentimental! / o tal vez (en el plano fantástico, lo admito) / sea el globo del preste Juan / o un viejo farol abollado colgado del cielo / para guiar a los pobres viajeros a su desdicha". / Ella responde: "¡Cómo divagas!"» (*N. de t.*)

dores de Eliot explicar, o quitarle importancia, fueron los judíos, o determinados judíos:

> On the Rialto once,
> The rats are underneath the piles,
> The jew is underneath the lot,
> Money in furs.[45,*]

La minúscula de *jew* en el original no era un error tipográfico.** Eliot, tanto de joven como ya viejo, veía muchas cosas en el mundo que le inspiraban desprecio además de los judíos (en correcto inglés, Jews, con mayúscula).

La tierra baldía fue la prueba de que los recursos técnicos recientemente adquiridos por Eliot, unidos a su creciente aunque todavía no definitivo sentimiento de alienación frente a la vulgaridad de su tiempo, habían alcanzado una calidad asombrosa. Es cierto que Eliot mostró los primeros borradores del poema a Pound y que el amigo íntimo, padrino indispensable, poeta, exiliado, traductor y fascista realizó una edición drástica del manuscrito, podándolo sin piedad y convenciendo a Eliot de que aceptara su consejo en la mayoría de los casos. Por su cuenta, sin embargo, Eliot estaba dotado de un oído fuera de lo común y de un gran don para dar con la palabra justa, capaz de permanecer en la mente del lector. *La tierra baldía* es toda una antología de la habilidad lingüística. Juega con la rima y el verso libre, con versos largos y cortos, con la dicción de una mujer de clase obrera o la de un caballero culto, con pasajes en francés, alemán, italiano o inglés coloquial, por no hablar de las citas y paráfrasis de fuentes selectas, incluida una del padre de lo moderno y tan caro a Eliot, Baudelaire, cuando dice: «¡Tú! Hypocrite lecteur!, —mon semblable, —mon frère!».

Hay que decir que incluso quienes apreciaban la retórica de *La tierra baldía* encontraban difícil descubrir la unidad supuestamente subyacente a sus cinco partes claramente diferenciadas. Era un libro sembrado de versos hechizantes, escalofriantes, taciturnos y memorables: «Os mostraré el miedo en un puñado de polvo» y «Estos

* «Una vez en el Rialto, / las ratas por debajo de las pilas, / el judío por debajo del piso, / el dinero con abrigo de piel.» (*N. de t.*)

** Para la modernidad antimoderna y «política» de Eliot, véanse págs. 379-391.

fragmentos he apuntalado con mis ruinas», por no decir nada del respingo que produce la frase inicial: «Abril es el mes más cruel». El poema estaba salpicado de alusiones esotéricas y voces de identidad incierta, términos orientales (la última palabra del poema, *Shantih*, dos veces repetida, según informa Eliot al lector en sus notas, es una bendición en sánscrito procedente de un Upanishad), y con versos, como he mencionado ya, en alemán y francés. Algunos de los insertos repentinos aparentemente carentes de significado que aparecen en *La tierra baldía*, como «*Hurry up please its time*» («Dense prisa por favor es la hora»), no hacían más que exacerbar la perplejidad del lector.* Para muchos, el poema era, en pocas palabras, una pesadilla de lo moderno.

Ciertos reseñadores se encogieron de hombros para escudarse afirmando que no lo comprendían. Otros, sin embargo, convirtieron el desconcierto mismo en el fundamento de sus elogios. El novelista y poeta Conrad Aiken, amigo de Eliot desde hacía tiempo, aun conservando la capacidad de juicio independiente, mantuvo que «el poema acierta —y lo hace de forma brillante— en virtud de su incoherencia, no de un plan; en virtud de las ambigüedades, no de las explicaciones».[46] Una interpretación ingeniosa, y un análisis muy sugerente.

Hubo, pues, un puñado de críticos que sí fueron capaces de encajar las piezas de *La tierra baldía* en un todo más amplio. A Burton Rascoe, crítico estadounidense seguido por un gran número de lectores, el poema le pareció una magnífica —y por cierto, coherente— condena de la cultura contemporánea: «Presta su voz a la desesperación o resignación surgida de las consecuencias espirituales y económicas de la guerra, las contradicciones de la civilización moderna, el callejón sin salida en el que parecen estar metidas tanto la ciencia como la filosofía y el colapso de todos los grandes fines superiores que daban gusto y alegría a la tarea de vivir. Se trata de una desesperación erudita».[47] Quizá la lectura más concisa y persuasiva fue la de Northrop Frye: el poema «es una visión de Europa, de Londres principalmente, al final de la Primera Guerra Mundial, y supone el clímax de la visión "infernal" de Eliot».[48] La elección del término «infernal» por parte de Frye viene muy a cuento, dado que

* Los lectores ingleses no encontrarían especialmente desconcertante la expresión *Hurry up, please, it's time*, pues les resultaba reconocible como el aviso usado a menudo por el encargado del *pub* para advertir a los clientes de que iba siendo hora de cerrar. Para los estadounidenses, sin embargo, aquellas palabras transmitían la inminencia de algo importante.

Eliot está retratando a su civilización en el infierno y, sin apasionarse, quiere que su público se tome casi literalmente dicha visión infernal. Incluso los lectores cuya opinión era favorable notaron que en el poema se hablaba mucho de condenación y muy poco de salvación, si es que se aludía a ésta. Como moderno por temperamento, además de por aprendizaje —y hay que añadir este elemento subjetivo con el fin de redondear la interpretación de Frye—, el desdén de Eliot por el mundo de su tiempo era un rasgo acusado en él ya antes de la Gran Guerra. Aparte de lo que pudieran extraer los lectores de *La tierra baldía*, el radicalismo literario de Eliot era algo indiscutible. Se había convertido rápidamente en el poeta de los poetas modernos.

3

Eliot fue un poeta influyente, y al mismo tiempo un comentarista poético igualmente influyente con un programa que exponer, además de llevarlo a cabo. Pocos modernos estaban tan dispuestos a adoptar dicho papel de comentaristas de su arte. Uno de sus postulados programáticos citados más a menudo llegó pronto, en «La tradición y el talento individual» de 1920, donde defendía que una actitud histórica era una herramienta esencial para el poeta. «El sentido histórico implica una percepción no sólo de la cualidad pasada del pasado, sino también de su presencia.»[49] Eliot visualizaba al poeta que al crear imaginaba a todos sus predecesores desde Homero hasta, vaya, él mismo, como si reuniera un panteón de sus contemporáneos. Sería ante esta asamblea ilustre donde el poeta nuevo, por así expresarlo, recita sus versos, no solamente reconociendo sus deudas, sino también, si tiene la fuerza para ello, cambiando la relación de los miembros del panteón entre sí y con el recién llegado.

En otras palabras, para Eliot el pasado no se limita a dar forma al presente, sino que el presente puede conferir una forma nueva al pasado. No supone, afirma en otra parte, el menor descrédito vivir de los ancestros de uno. En una de sus frases célebres, declaró: «Los poetas inmaduros imitan, los poetas maduros roban; los poetas malos desfiguran aquello que toman, y los buenos lo convierten en algo mejor, o al menos en algo diferente».[50] Con mucha mayor claridad que otros modernos, Eliot se encontraba a gusto con su pasado literario, y hurtaba con toda libertad de los predecesores a los que estimaba —en particular de los simbolistas franceses y los poetas metafísicos ingleses— en beneficio de su propia obra.

Al mismo tiempo, desarrolló la tesis de la impersonalidad del verdadero poeta. Como antirromántico coherente, no le interesaba en absoluto la literatura confesional. «La poesía —escribe— no es desencadenar la emoción, sino escapar de la emoción; no es la expresión de la personalidad, sino un escape de la personalidad.» Lo que sí le parecía esencial en el poeta moderno, y creía que muy pocos poetas realmente comprendían, era la «expresión de la emoción "significante", la que cobra vida en el poema, no en la historia personal del poeta».[51] En la imaginación de Eliot, el poeta flota por encima de su mundo, viéndolo todo y utilizándolo todo, y prestando su voz sin compartir los sentimientos que describe y evoca. Sin embargo, como han observado sus críticos más perspicaces, dicha técnica de indiferencia sublime es, además de psicológicamente inverosímil, demostrablemente falsa si se atiende al conjunto de la obra de Eliot. Se trataba de una maniobra defensiva que permite al poeta hacer las afirmaciones más desaforadamente iconoclastas y valerse de metáforas desagradables —*A rat crept softly through the vegetation / Dragging its slimy belly on the bank* («Una rata se deslizó furtivamente entre la hierba / Arrastrando su viscosa panza por la orilla»)— sin tener que verse expresamente implicado en lo que dice.

Quizá no importe demasiado si Eliot disfrutaba de tan repelente lenguaje o no. Para quien estudie el fenómeno moderno, sin embargo, no se trata de una mera cuestión técnica. Si Eliot tiene razón al vincular a todos los poetas, y si tiene razón al describir su práctica de la poesía como un actividad desapasionada, constituiría una excepción de peso a mi definición de lo moderno como expresión del triunfo de la subjetividad y parcialmente —sólo parcialmente— definido por su medio social. Pese a todos sus aciertos, en esto Eliot se equivoca. Las emociones del compromiso y del descontento eran compartidas por todos los modernos, aunque para muchos el resultado no fuera más allá de un enfurruñamiento con su especialidad particular. En cualquier caso, una vez que se convirtió oficialmente al anglicanismo de la Iglesia alta en 1927, las referencias de Eliot a ambas nociones desaparecen de sus escritos; pero de lo que ocurrió después nos ocuparemos luego.

4

Combinados, estos escritores, novelistas y poetas llevaron a cabo una revolución en la literatura. «Revolución» es un término manido,

pero sus logros, al trabajar por separado pero extender conjuntamente su influencia, no pueden calificarse como nada menos. La prosa y la poesía ordinarias continuaron como si estos maestros no hubieran escrito jamás una sola palabra, pero para los lectores avisados, por no hablar de los literatos vanguardistas, el mundo había cambiado para siempre. Eran modernos conscientes, tanto como para sentirse inseguros en ocasiones, del impacto que creían tan urgente y necesario tener sobre su profesión. Virginia Woolf y T. S. Eliot destacaron a la hora de difundir la pertinencia de sus escritos a través de una cascada de ensayos, conferencias, introducciones y reseñas. También Henry James, sobre todo en los prefacios de amplio espectro y profundamente meditados que escribió para la edición neoyorquina de sus novelas (1907-1919), comentaba juiciosamente sus propias obras, una por una. El joven Proust se había entregado al estudio de la literatura moderna francesa e inglesa y había escrito sobre ambas, pero en sus últimos años no se permitió dedicar tiempo al mero comentario. Cada vez peor de salud, la suya fue una carrera contra la muerte, un esfuerzo, en gran medida coronado por el éxito, por completar lo que sabía era una obra maestra insuperable. James Joyce también prefería escribir narrativa a escribir sobre la escritura, y en 1939, dos años antes de su muerte, publicó *Finnegans Wake*, que sin atender a otros aspectos superaba a los demás modernos en dificultad, y desde luego a su propio *Ulises*.

Al igual que *Ulises*, la última novela de Joyce se desarrolla a lo largo de un solo día y una noche; como en *Ulises*, el escenario es Dublín; también como en *Ulises*, termina con el soliloquio de una mujer. Sin embargo, Joyce siempre mantuvo que *Finnegans Wake* no era una novela ni comparable ni complementaria de *Ulises*, que era un libro sobre el día. Éste era un libro sobre la noche. Lo cierto es que en todo él impera el ambiente de un sueño, con grandes y pequeñas verdades que miran al lector desde sus formulaciones mágicas. De ahí que los actos de los personajes resulten más accesorios que sus cavilaciones y que la narrativa trufada de juegos de palabras del autor. El encargado de una taberna, Humphrey Chimpden Earwicker, su esposa Anna Livia Plurabelle y sus tres hijos proporcionan el argumento, pero palidecen ante el infatigable juego de Joyce con el lenguaje, ya se trate de neologismos ingeniosos, juegos de palabras continuos o alusiones a otras obras literarias. Escribir *Finnegans Wake* había obsesionado a Joyce durante años; se había convertido para él, según dijo, en algo más real que la propia realidad. El estilo agresivo y único, que impone al lector la tarea de descifrar

los significados de Joyce, aparece entreverado de pasajes comprensibles de un humor brillante y una prosa exquisita. Era como si Joyce, tras haber quebrantado prácticamente todas las normas de la novela en *Ulises*, estuviera decidido en su último libro a erigir un monumento más allá del cual no fuera posible aventurarse ni para el más audaz de los modernos.

Y sin embargo, incluso a falta de *Finnegans Wake*, los escritores modernos habían hecho lo posible por desmantelar las convenciones a cuya sombra habían vivido los lectores durante siglos. Antes he descrito brevemente en qué consistía su desafío: el abandono de la trama, la subversión del tratamiento de las condiciones materiales y, ante todo, el férreo compromiso con la vida interior. Aquellos novelistas y poetas eran realistas, sólo que su realidad redefinida consistía ahora principalmente en pensamientos y emociones, dominios de la vida que los escritores precedentes habían descuidado o no se habían considerado capaces de captar y expresar. De ahí las frases rotas de la prosa y la poesía de los modernos, los apartes y digresiones, la despreocupación por el suspense (que sólo Henry James cultivó a la manera tradicional), la inversión de lo que realmente importaba para el desarrollo del relato, el recurso a las frases esotéricas en idiomas extranjeros —de las que tan llena está *La tierra baldía* de Eliot—, todo lo cual hacía tan difícil de leer la narrativa y la poesía modernas. Tan difícil y tan fructífero, pues lo que la literatura imaginativa de aquellos autores pedía a su público era la clase de atención minuciosa que los autores más amables, que solamente buscaban entretener, no exigían.

La literatura de los modernos se convirtió por tanto en una empresa ardua no sólo para sus creadores, sino también para el público. No todos los creadores y públicos recorrieron entero el camino de lo que he llamado el expreso al futuro; algunos se iban bajando del tren a medida que las ofensas a los gustos tradicionales les iban resultando excesivas. No hay de qué asombrarse, a la vista del extremismo de algunos modernos. Al fin y al cabo, nadie forzó tanto los límites de lo acostumbrado como ellos, con la excepción de los compositores modernos.

Capítulo cinco

Música y danza: la liberación del sonido

Oberturas

De entre todos los ámbitos de la modernidad artística, la música fue el más esotérico. Arnold Schoenberg, figura señera de la radical transformación que experimentó la música en el siglo XX (pues a tanto aspiró él mismo) nunca se hizo con el favor de un público nutrido y hoy, más de cincuenta años después de su muerte, sigue constituyendo un gusto minoritario. A diferencia de lo que ocurrió con la arquitectura, la literatura o la pintura de vanguardia, que después de un período de pruebas y tribulaciones pasaron a conformar el gusto general, gran parte de la música de vanguardia sigue siendo hoy tan vanguardista como en su día. No cabe duda de que la oferta de enfoques modernizadores en el campo de la música fue tan rica como en la pintura y la novela. Sin embargo, mientras en estos ámbitos la modernidad consiguió cierto predicamento entre públicos más amplios, los compositores se resignaron al destino de ser comprendidos en sus emociones por tan sólo una exigua minoría. El panorama musical de las élites intelectuales del momento —los conservatorios modernos, los alumnos salidos de ellos y sus fieles amistades— se antoja un popurrí de estilos en el cual los exaltados defensores de cada nueva tendencia contendían entre sí con la misma pasión que mostraban a la hora de oponerse a los convencidos defensores de la tradición.

Esta alienación aparentemente irreparable sobrevivió al paso de las décadas sin apenas resentirse. Todavía en 1958 el sofisticado representante de la modernidad que entonces era Milton Babbitt resumió la situación en el comentado artículo «Who Cares if You Listen?». El compositor moderno serio, escribía con civilizado pe-

simismo, «es, en esencia, un compositor para presumir. Gran parte del público general ni conoce ni siente el menor interés por su música; la mayoría de los intérpretes la reciben con desprecio y rencor. Estamos, en consecuencia, ante obras que apenas se interpretan, y ello casi invariablemente en conciertos con escaso público, conformado en general por otros profesionales de la música. En el mejor de los casos hablamos de música compuesta por y para especialistas».[1] Con todo su exceso, la queja de Babbitt constituía una descripción objetiva de la alta cultura musical de su tiempo. Tan sólo las dos figuras dominantes de la modernidad, Schoenberg y Stravinsky (y el segundo en mayor medida que el primero), gozaban de una aceptación ligeramente más general. No cabe duda de que Babbitt fue demasiado lejos al afirmar mordazmente que todos los demás eran «compositores para presumir». Las partituras de Dimitri Shostakóvich, Francis Poulenc, Benjamin Britten o Serguei Prokofiev, por citar a los primeros músicos modernos que me vienen a la mente, se han interpretado en un gran número de países (si bien es cierto que en los principales auditorios del mundo civilizado los innovadores han tenido que conformarse con ser objeto de concesiones de carácter simbólico).

La resistencia a la innovación formal no siempre había sido tan tenaz. El panorama musical decimonónico estuvo marcado, desde mucho antes de Schoenberg, por la controversia entre un público obstinado en sus propios gustos y un cuerpo contestatario de críticos musicales, moderno estamento profesional al que un sinnúmero de periódicos concedió una prominencia sin precedentes. El compositor más celebrado de la época, el belicoso y osado Richard Wagner, en quien sus valedores afirmaban haber descubierto la música del futuro, estaba destinado a inspirar reacciones enardecidas por doquier, lo cual no impidió que catase las mieles de un sonadísimo éxito, sobre todo en su última época.

Nacido en Leipzig en 1813, Wagner ya había representado sus primeras óperas en 1848, cuando su participación en las malogradas revoluciones alemanas (en el bando indebido) lo obligó a exiliarse en Suiza. Este radicalismo político fue efímero; el principal mecenas de Wagner sería, además de la burguesía adinerada, su propio rey, el fascinado Luis II de Baviera. En el exilio encontró, con todo, gran margen de maniobra para elaborar sus concepciones teóricas de la música y esbozar la que sería su composición más céle-

bre, la versión musicada del poema épico *Los nibelungos*, un relato germánico de raíz medieval que Wagner transformó en cuatro dramas musicales.

La obra de Wagner presenta dos características que invariablemente se asocian con él, a saber, el artificio compositivo y el ideal dramático. Para evitar la dispersión de sus complejos argumentos recurría al *leitmotiv*, artefacto de invención ajena que él utilizó con más prodigalidad que nadie, una etiqueta de identificación que indicaba musicalmente qué personaje y qué ánimo ocupaba la escena en cada momento. (Debussy, en absoluto conforme, lo definió como «charlatanismo vacuo y altisonante».)[2] Wagner fomentó además el concepto, ambicioso donde los haya, de la *Gesamtkunstwerk*, la obra de arte integral en la que todos los aspectos de la representación —la música, el libreto, el vestuario, la dirección, la coreografía, si es que existe— se unifican como expresión de la imaginación de un artista único y soberano, con la música al servicio del texto. La tetralogía de Wagner, *El anillo del nibelungo*, conjugaba partituras y libretos de su propia autoría.

La poesía wagneriana de *El anillo* era torpe y artificiosa, poco más que un pastiche de pseudomedievalismo, pero su talento melódico y armónico cautivaba irremisiblemente. Sobre todo *Tristán e Isolda*, estrenada en Múnich en 1865, amplió notablemente el círculo de wagnerianos tan exaltados como exaltables. Entre ellos se contaba Baudelaire, el más grande de los primeros modernos. Al descubrir en 1860 al músico del futuro, le escribió a Wagner que escuchar su obra había constituido la experiencia musical más importante de su vida. En la órbita cultural alemana, especialmente a partir de la instauración en 1876 del Festival de Bayreuth, que patrocinaba Luis II, un vehemente grupo de brahmsianos solía explayarse en burlas corrosivas, a veces elaboradísimas, a costa de las «orgías» cuasirreligiosas a las que asistían los convulsos wagnerianos. Los seguidores de Brahms calificaban a los wagnerianos de idólatras enfermizos con tendencias sexuales más que sospechosas.

Los wagnerianos devolvían el ataque contestando que Brahms era un reaccionario voceras y aburrido, de todo punto la antítesis de su semidiós. Seguramente ha de atribuirse a los seguidores de Wagner la pegadiza anécdota apócrifa de los obreros que, trabajando en un auditorio de Londres o de Viena, según el narrador, fijaron en las puertas un cartel que rezaba lacónicamente: «En caso de Brahms, escapen por aquí». Desde la perspectiva de la modernidad, todas estas escaramuzas carecían casi por completo de pertinencia, por estimu-

lantes y prolongadas que resultasen, dado que Wagner (independientemente de la opinión que a cada uno le mereciese su obra) era enemigo acérrimo de lo moderno y de la modernidad, por no hablar de sus cultivadores. De hecho, que optase por musicar leyendas medievales no tiene nada de casual: no en vano le ayudaban a sostener su idea de que la cultura germánica gozaba de una superioridad intrínseca. Su famosa amistad con Friedrich Nietzsche hizo agua públicamente cuando el filósofo tachó de absolutamente intolerables las tendencias cristianas de la última obra del compositor, *Parsifal* (1882). Nietzsche censuraba tanto la religiosidad redescubierta de Wagner como su nacionalismo alemán. De hecho, el fenómeno moderno más llamativo a ojos de Wagner era la asimilación de la población judía, que él consideraba una raza avariciosa, falaz y negada para la creación artística. Afirmar que los judíos eran los modernos más modernos no conllevaba cumplido alguno, ni para la sociedad del momento ni para el colectivo judío.

Los modernos: a la vanguardia

1

A despecho de su perdurable fama y de su enorme influencia, lo cierto es que Wagner no puso en entredicho la tonalidad tradicional, de manera que no se cuenta entre los fundadores de la modernidad. Fueron dos contemporáneos suyos algo más jóvenes, Claude Debussy (1862-1918) y Gustav Mahler (1860-1911), quienes se erigieron a finales del XIX y principios del XX en pioneros de la autoliberación artística. Los dos tenían mucho en común: la férrea determinación de seguir los mandamientos de su propio interior, la necesidad de trascender —tal vez incluso de abolir— las normas inculcadas en su paso por la formación académica y la aspiración suprema de alcanzar aquello que el compositor francoamericano Edgar Varèse resumió años después con una expresión que se ha convertido en hito: «la liberación del sonido».[3] Buscaban melodías que consiguiesen, por citar las sintéticas palabras de Debussy, «ahogar la tonalidad».[4] Se sabían ambos revolucionarios de la música, por más que defendiesen y practicasen revoluciones muy distintas. Y justamente aquello que no compartían, la música que creaban, superaba en importancia y en interés a sus objetivos comunes.

Debussy lidió toda su vida con la dominante impronta de Wagner, de quien aprendía en la misma medida en que reaccionaba contra él. Nacido en 1862, ingresó a los once años de edad en el conservatorio, cuya estricta formación escolástica fue para él fuente de sufrimientos y de unos frutos que reconocía a regañadientes. Siendo todavía un niño, cuando enfadaba a su profesor de piano concibiendo sacrílegos preludios, demostraba ya la tozudez de un músico que no aceptaría más órdenes que las suyas. Cristalizaría esta testarudez en la ampliación de la gama armónica tradicional y la experimentación con la tonalidad más allá de los límites aceptados, todo ello en pro de la sonoridad. Es universalmente conocido su *Preludio a la siesta de un fauno* (1894), documento temprano de su osadía. Llegó a ser un gran emancipador del sonido por amor del sonido mismo y reconoció, hablando como representante genuino de la modernidad, que había optado por un camino apenas transitado. En un buen número de colegas veía, tal como escribió ya en el siglo XX, al compositor que «se ocupa en escuchar con modestia la voz de la tradición que le impide, o eso juzgo, oír la voz que le habla desde su interior».[5] El propio Debussy, gran subjetivista, no caería jamás en el pecado de esa falsa modestia.

Su desafiante concepción de sí mismo como fuente única y verdadera de su inventiva sobrevivió hasta la madurez, convertida entonces en el anclaje que lo sostenía. Con todo, en su época de compositor novel había conseguido hacerse en 1884, y no al primer intento, con el codiciado Prix de Rome. Al año siguiente, establecido (pero no felizmente) en Roma, elevó su característica protesta contra la Academia, quejándose de que primero lo había escogido para que pasase tres años componiendo en una compañía que se presumía fuente de inspiración y a continuación le censuraba lo compuesto. «Como es natural, [la Academia] está convencida de que la única vía recta es la que ella prescribe. ¡Pero no hay otro remedio! Aprecio en demasía mi libertad y mis propias ideas.»[6] Todos los sentimientos del fenómeno de lo moderno, y hasta cierto punto también su discurso («Aprecio en demasía mi libertad»), se recogen destilados en esta afirmación.

Huelga decir que la mayor parte de la música que gozaba de estimación en los círculos académicos no le interesaba lo más mínimo. Remontándose a siglos atrás, a las misas de Orlando di Lasso y Palestrina, imbuido de la admiración que inspira el descubrimiento, Debussy menospreciaba las efusiones piadosas de «Gounod y Cía.», en las que veía la expresión de un «misticismo histérico» no mejor

que «una farsa siniestra».[7] Perdonaba a Gounod, quien a fin de cuentas era francés y había sabido esquivar la influencia de Wagner, pero no dejaba por ello de buscar, en primera y última instancia, la verdad, la verdad en los sentimientos experimentados por el compositor, la verdad en las composiciones presentadas a su público. En un tono que recuerda intensamente al puntillista psicológico Knut Hamsun de la novela *Hambre*, Debussy apuntaba, todavía desde Roma, «la dificultad de plasmar las mil y una sensaciones de un carácter al tiempo que se busca la máxima claridad formal», lo complicado de captar «las emociones líricas del alma y los caprichos de la ensoñación».[8] El único modo de superar tales obstáculos pasaba, en su opinión, por la suspensión definitiva de las restricciones impuestas por la prescripción y la proscripción académica.

La Academia, como Debussy no tardó en comprender, jamás toleraría semejantes incursiones en el interior de uno mismo, dado que seguía una única y rancia línea pedagógica y que, en su estrechez de miras, restringía el aplauso a la concesión del Prix de Rome (que Debussy, como se sabe, aceptó sin gratitud alguna). No es de extrañar que los informes oficiales que desde Roma se remitían a la Academia de París expresasen sin rodeos la decepción deparada por el joven galardonado, prometedor y desconcertante a partes iguales, aparentemente adicto a la composición de música «estrambótica, incomprensible e inejecutable».[9] Por desgracia, era un Debussy que ardía en deseos de asombrar a su público, que no cejaba en la búsqueda de una originalidad inmerecida.

A lo largo de su vida Debussy volvió una y otra vez a su tema favorito. «Qué cantidad de cosas debemos descubrir y rechazar —escribió en una carta tardía— antes de aprender a expresar la emoción desnuda y sin aderezos.»[10] En vista de la actitud censuradora del mundo académico y sus leales defensores, el destino de Debussy como figura señera de la composición polémica era más que previsible. Como base de su primera gran obra para orquesta escogió *La siesta de un fauno*, poema del vanguardista maestro de la textura, de la sugerencia y de la indirecta que fue Stéphane Mallarmé. A mediados de la década de 1890 dedicó más de dos años a transformar *Peleas y Melisenda*, la obra dramática nada dramática de Maurice Maeterlinck, en una ópera nada operística, pródiga en atmósferas sutiles y monólogos interiores, pero desprovista de arias. Aunque esta original ópera no cosechó un éxito unánime de público, sí le granjeó la fama.

Dejó un poso de desconcierto, al menos en un primer momento, incluso entre los críticos de miras más amplias; cierto es, no obs-

tante, que un pequeño sector bien informado de la crítica comprendió la naturaleza innovadora de la obra debussiana. El crítico musical Gaston Carraud escribía en 1902 que «en aras de los ideales artísticos más nobles y osados, el señor Debussy[11] [...] ha creado una música propia». Las influyentes partituras para piano y para orquesta que Debussy compuso en los quince años que le quedaban de vida nutrieron las filas de sus seguidores. Entre ellas se cuentan las grandes piezas que desde entonces han mantenido su nombre en el programa de las orquestas sinfónicas.

La más conocida y más característica de estas cuasisinfonías es el poema tonal *El mar* (1905). No es música programática; el objetivo de Debussy no era crear una descripción del mar tanto como transmitir los sentimientos, quizá las asociaciones, que le inspiraba el agitado panorama del océano. El elemento que dotó a su obra de un carácter inolvidable era la feliz y excepcional combinación de lógica y expresividad. Apenas sorprende que a los críticos les gustase asimilarlo a un pintor y que, haciendo caso omiso de sus objeciones en tal sentido, lo comparasen con los impresionistas. Quizá la comparación pecaba de facilona, pero tenía su razón de ser; la obra de Debussy era una búsqueda delicada que encajaba a la perfección en el mundo que los poetas y pintores de la modernidad perseguían en sus respectivos ámbitos: el de la vida interior y su cabal plasmación.

En calidad de compositor de nacionalidad francesa, la vida de Debussy fue una campaña contra dos adversarios a falta de uno: la Academia y Richard Wagner. La primera enemistad surgió de manera natural y no le inspiró conflictos internos. En cuanto a la segunda, Debussy no era un chovinista impelido a detestar a Wagner por la mera razón de que resultase ser alemán. Al igual que muchos artistas de la modernidad (aunque no todos), hacía gala de una disposición cosmopolita y se sentía cómodo en la familia internacional, con sus frecuentes peleas. La Sociedad Nacional de la Música, fundada en 1871 a la larga sombra de la derrota que había humillado a Francia en la guerra con Prusia, no era santo de la devoción de Debussy. Aunque se permitía el lujo de hacer maliciosos alardes de ingenio a costa de Wagner (sus conocidos difundieron que se había referido a éste como «el fantasma del viejo Klingsor»,[12] en alusión al malvado mago de *Parsifal*), en el fondo valoraba la fuerza de sus composiciones, especialmente en esa misma obra. La opinión que de Wagner albergaba Debussy superaba en matices a la de los

escritores franceses que insistían en llamar *boches* a los alemanes tanto como a la contraria, la de aquellos que en París echaban leña al fuego de la fiebre filowagneriana.

Debussy despreciaba tamañas simplificaciones. Tras su segunda estancia en Bayreuth, adonde aparentemente viajó en 1889 con la esperanza de aclarar los sentimientos que le inspiraba Wagner (que a pesar de llevar seis años muerto continuaba siendo el súcubo de sus vigilias), hizo una afirmación que con la misma lucidez iluminaba sus metas como compositor y le permitía reconciliarse con el viejo Klingsor: «Mi concepción del arte dramático es diferente. En la mía, la música comienza allí donde el habla pierde su eficacia. La música pretende transmitir lo inexpresable. Me gustaría que apareciese como surgida de las sombras a las que de cuando en cuando quiere retirarse. Preferiría que nunca dejase de ser discreta».[13] Existe una diferencia de fondo, un abismo insalvable entre los dos maestros: la música de Wagner jamás fue discreta.

2

Mientras que el estudio de Wagner puede parecer tangencial a la hora de trazar la evolución de la música por los caminos de la modernidad a principios del siglo XX, la figura de un compositor muy diferente, Gustav Mahler, resulta harto reveladora, pues con sus impresionantes sinfonías, su ilustre carrera de director de orquesta y el avance sin prisa pero sin pausa de su fama ilustra a la perfección el serpenteante camino que recorrió la música hasta llegar a la rebelión de lo moderno. Nacido en la Bohemia de 1860 como hijo de un destilador judío, Mahler inició muy pronto su carrera musical: a los diez años ya había dado su primer concierto de piano y parecía tener ante sí el futuro de un virtuoso de tal instrumento. En sus ambiciones, sin embargo, picaba bastante más alto. En 1875 inició una estancia de cinco años en el Conservatorio de Viena, durante la cual experimentó en el campo de la composición y por fin, en 1880, comenzó su carrera de director de orquesta. Habiendo descubierto su talento para la autocracia musical a tan temprana edad, se dedicó en un principio a aceptar encargos de dirección en distintas capitales de provincia, donde además de perfeccionar sus habilidades vivió «sufriendo por los maestros»,[14] tal como le confesó a una de sus amistades. Con cada nuevo puesto subía de nivel, hasta que en 1883, siendo todavía muy joven, fue puesto sucesivamente al frente de las

orquestas de Kassel y Praga, Leipzig y Budapest, Hamburgo y, por fin, desde 1897, de la Ópera Imperial de Viena. Había llegado a lo más alto.

A lo largo de todo el camino, compuso canciones y sinfonías. Un rasgo que distinguía a Mahler de Debussy era la extraordinaria dualidad de su carrera profesional.* Ciertamente no era extraño ver a un compositor con la batuta en la mano, sobre todo cuando lo que dirigía era el estreno de sus propias partituras, mas en Mahler las dos dimensiones convivían en perfecto equilibrio y prosperaban al alimentarse mutuamente, por mucho que su fama sufriese ciertos altibajos. Gozaba de la admiración de un gran número de cantantes e instrumentistas, que encontraban un importante estímulo en la atención que les exigía; no pocos compositores de renombre (Brahms y Chaikovski entre ellos) declaraban que se contaba entre los escasos directores de calidad excepcional que habían tenido la fortuna de oír. Tanto los unos como los otros, sin embargo, reconocerían en el acto que trabajar con Mahler no era fácil. Con su inigualable preparación, insistía con inflexible porfía en que los cantantes y músicos con los que trabajaba alcanzasen el nivel más alto posible, y los empujaba a devolverle la interpretación más soberana que permitiese la capacidad de cada uno.

La impresionante relación de las reformas que llevó a cabo en la Ópera de Viena durante la década en que la dirigió fue muy agradecida por el público. Sentía una irremisible parcialidad por Wagner y Debussy, además de Mozart y Beethoven; en sus primeros años de director de orquesta, cuando le tocaba dirigir alguna compañía operística cuyo nivel no le permitía ir más allá de Rossini o Verdi, compositores a los que no valoraba demasiado, sentía el alivio de saber que los músicos de su orquesta no tendrían ocasión de destrozar a sus favoritos. Revelando un extraordinario talento táctico cuando tenía tiempo, sometía su impaciencia natural a una férrea autodisciplina y hacía gala de gran paciencia en la transformación de los hábitos en los cuales tanto los directores artísticos como los intérpretes y el propio público se habían acomodado con el tiempo.

Así, por ejemplo, Mahler dirigió a Wagner en su versión original, eliminando los recortes que directores anteriores habían aceptado sin rechistar. Redujo significativamente la prominencia de la claque, el grupo de espectadores a sueldo, contratados para aplaudir

* Como el genial pianista que era, pudo haber optado por la vocación del virtuosismo, pero en su lugar prefirió conjugar los roles de director y compositor.

(o abuchear) a determinados cantantes. Salvó a los escenarios de las dimensiones ingentes y el exceso decorativo del Barroco. Determinó que el público rezagado no podría acceder al auditorio hasta el intermedio. ¡En Viena! Y creó *ensembles* dramáticos de colaboración, acogidos con gran gusto por un público que pocas veces había experimentado algo semejante. No había detalle que escapase a su mirada observadora y penetrante, y se sentía como en casa en el ambiente de renovación cultural que se respiraba en la ciudad: pintores como Egon Schiele y Gustav Klimt, arquitectos como Adolf Loos y Otto Wagner, el dramaturgo y novelista Arthur Schnitzler, el extremista crítico cultural Karl Kraus, con sus obsesiones reformistas, y el padre del psicoanálisis, Sigmund Freud, son sólo unos cuantos ejemplos de ese nutrido colectivo de espíritus modernos en el que también se integraba Mahler con su compromiso de llevar la ópera a su máximo grado de calidad.

La implantación de unos altísimos niveles de calidad que garantizasen la supremacía de Viena como capital mundial de la ópera respondía menos a la experimentación propia del espíritu moderno que al fervor que Mahler sentía por los maestros, un respeto por la autenticidad que la mayor parte de la modernidad suscribía sinceramente. Por otro lado, las nueve sinfonías que desde algo después de 1885 hasta 1910 fue componiendo durante las vacaciones estivales que tanto estimaba y esperaba constituyen creaciones radicalmente novedosas, y no sólo para sí mismo. Mahler mantenía las armaduras tradicionales, pero bordeaba las profundidades de la disonancia y los límites de la armonía. El tamaño de su orquesta y la propia duración de sus obras sinfónicas lo identificaban como aliado de la modernidad. Al explicar lo que obraba en las sinfonías —es más: lo que las sinfonías obraban en él— le gustaba marcar el avance de cada una respecto de su predecesora. La *Tercera sinfonía* le parecía infinitamente superior a la *Segunda*, que al volver la vista atrás no parecía sino una criatura recién nacida.

Afirmar que estas criaturas de tendencia expansiva eran muy importantes para Mahler es trivializar lo que verdaderamente sentía por su música. En 1909, poco antes de su muerte, tras dirigir su *Primera sinfonía* en Nueva York, escribía a su amigo y director de orquesta Bruno Walter para explicarle lo que sentía cada vez que dirigía su obra: «Cristaliza en mí un doloroso sentimiento que me abrasa. ¿Qué mundo es éste que devuelve semejantes sonidos y figuras

como contraimagen? La marcha funeraria y la tormenta que estalla se me antojan una violenta acusación al Creador».[15] Apuntaba alto, muy por encima de lo que podría concebir un compositor como Debussy, dotado de un discurso menos metafísico.

No era Mahler celoso de expresar unos sentimientos tan sublimes. «Imagine una obra tan *grandiosa* —le escribió en el verano de 1896 a la soprano Anna von Mildenburg, uno de los amores de su vida— en la que verdaderamente llegue a reflejarse *el mundo entero.*»[16] No le gustaba etiquetar sus obras para orquesta con el nombre de «sinfonía» porque, tal como comenta al hablar de la *Tercera*, «no se aferran en lo más mínimo a las formas tradicionales. Para mí "sinfonía" significa la construcción de un mundo con todos los métodos de las técnicas hábiles. El contenido, en permanente renovación y mutación, determina por sí la forma. En este sentido me veo obligado a reaprender continuamente cómo crear una y otra vez desde cero mis medios de expresión».[17] Acabó abominando de los poemas sinfónicos, a la sazón tan en boga, y por ello sus programas no relataban historias concretas, sino que constituían fantasías de naturaleza exclusivamente privada, elementos de apoyo a la hora de configurar un nuevo mundo acústico.[18,*] En 1906, refiriéndose a la *Octava sinfonía* (que él mismo tenía por su obra más importante), confesó al holandés Willem Mengelberg, amigo suyo y también director de orquesta: «Es lo más grande que jamás he compuesto. [...] Imagine que el universo comenzase a sonar y a tañer. Atrás han quedado las voces humanas: son planetas y estrellas que giran».[19]

Creía en estas apoteósicas descripciones casi literalmente. Para hacer realidad sus monumentales programas, Mahler se veía impelido a utilizar el mayor número posible de instrumentos raros —la guitarra, la mandolina, la corneta de posta— y a tratar de encontrar su música en regiones inexploradas. No pretendía ir más allá de la ayuda que tales nuevas incorporaciones podían aportar al colosal retrato en vívida policromía que era cada una de sus sinfonías. Al

* Resulta interesante comprobar cómo Richard Strauss negaba lo que en su caso saltaba a la vista, cuando algunas de sus interminables meditaciones se acercaban enormemente a ser traducciones literales de cosas acontecidas (piénsese en el ahorcamiento de Till Eulenspiegel contenido en el poema tonal homónimo). «Un programa poético no es sino una excusa para la pura elaboración y expresión musical de mis emociones; es algo más que la simple *descripción musical* de hechos concretos y cotidianos.» Decida el lector el grado de escepticismo con el que se han de interpretar las declaraciones autobiográficas de los artistas, entre ellos los modernos.

mismo tiempo era prácticamente inevitable que su democratización implícita de las combinaciones y las notas declaradas permisibles condicionase al público a oír de vez en cuando sonidos que percibiría como acordes, armonías y melodías banales. Tal reacción no debería llegar por sorpresa al compositor que dedicó un movimiento no precisamente corto de su *Primera sinfonía* a experimentar con variaciones del canon *Frère Jacques*, por más que lo presentase en una original tonalidad menor. Al transponer una tonalidad de mayor a menor, algo que decidió hacer más de una vez en dependencia de la potente resonancia de la percusión, Mahler se recreaba en el amplísimo volumen que alcanzaban los tambores y timbales para hacer audible lo que él llamó, en su *Tercera sinfonía*, «El sueño de un mediodía de verano».

Por más que se enorgulleciese de su competencia técnica, por mucho que la refinase en su elevada a la par que onerosa vocación de director de orquesta, Mahler se vio convertido, como tantos otros músicos de creación, en el esclavo de un poder superior. Aunque en ocasiones su retórica se acercase a la egomanía, el músico no se tenía por Dios, al menos no más que otros modernos. «Soy, por así decirlo —escribió a un amigo—, tan sólo un instrumento tañido por las manos del universo.»[20] Al explicar que se había sentido prácticamente obligado a componer la Octava sinfonía estaba reconociendo la existencia del *spiritus creator*: «Por espacio de ocho semanas me sacudió y flageló hasta que la parte principal hubo quedado rematada».[21] Vivió como una experiencia aterradora el ascenso que lo elevó a un peldaño superior de la escala del talento, sintiendo en las entrañas el embarazo de sus propias composiciones. «Es más grande, mucho más grande que la vida misma —escribió a propósito de la *Tercera sinfonía*— y hace que todo lo humano se achique como si de un reino de pigmeos se tratase. Me embarga un horror genuino cuando veo hacia dónde me lleva todo ello, cuando comprendo cuál es el camino que se le depara a la música, cuando entiendo que se me ha llamado a la terrible vocación de soportar esta obra formidable.»[22]

Al igual que Debussy, Mahler pretendía en primer lugar establecer la soberanía de los sonidos que inventaba y construía, permitir que floreciesen en su propia mente y en la del público. «Mi necesidad de expresarme por medios musicales, sinfónicos —le escribió al crítico musical Max Marschalk en 1896—, no comienza hasta que se imponen los sentimientos *oscuros*, a las puertas del otro mundo.»[23]

El inconsciente entabla un diálogo con el inconsciente, la subjetividad de un creador despierta las subjetividades de otros: todo ello hace su música sospechosa para los tradicionalistas y hasta abrumadora para los sectores más parciales del público. En resumen, y por expresarlo de un modo que no dejará de inspirar una sonrisa a los lectores menos dados a la exaltación poética, Mahler vivía con la convicción de haber sido elegido «para constituir un destino».

Aunque con asiduidad recurría a reminiscencias musicales conservadoras, ese destino le imprimía el carácter de compositor vanguardista. La propia extensión de sus sinfonías, algunas de las cuales superan con mucho la hora de duración, demostraba fehacientemente su naturaleza novedosa. No todo en ellas era innovador, sin embargo; cuatro de las nueve sinfonías que dejó completas incorporaban el instrumento vocal, pero no sería descabellado interpretar este rasgo (y de hecho muchos fueron de esta opinión) como un nostálgico homenaje beethoveniano. No cabe duda de que la *Novena sinfonía* de Beethoven, con su último movimiento coral, tiene mucho que decir en la obra de Mahler.

Con todo, aquello que al componer manaba explosivamente de su interior como un torrente de montaña que en un instante encontraba abiertas todas las compuertas —por reproducir su vehemente discurso— era una música que ningún sinfonista anterior había conocido. Daba la impresión de que la superficie más o menos convencional de sus grandes composiciones tapaba, aunque sin empezar a ocultar siquiera, armonías, ritmos y relaciones de tonalidades inauditas. Sus audaces tonalidades infringían las reglas tradicionales que hasta entonces habían respetado los compositores; seguir el rumbo que marcaban significaba adentrarse en ámbitos que irremediablemente consternarían al crítico acomodado en la costumbre y sacudirían al oyente, para bien o para mal. Mahler halló la posibilidad de incorporar la música popular a sus sinfonías y de ampliar en enorme medida el menú de sonidos para que incluyese todos los elementos del mundo, creados a partir de materiales que, según su convicción, desde siempre habían existido en él.

Mahler hubo de acometer un esfuerzo mucho más arduo que Debussy, como vemos, para hacerse un sitio entre los compositores de primera categoría en un entorno que se oponía a ello con gran resistencia. En retrospectiva, sin embargo, lo ubicamos en el selecto clan de compositores de espíritu verdaderamente subversivo, posición expuesta que curiosamente le asignó Arnold Schoenberg, el adalid más radical de la modernidad. Tras la esperable reacción ini-

cial de hostilidad, Schoenberg se convirtió instantáneamente al mahlerismo cuando en diciembre de 1904 presenció en Viena el ensayo general de la *Tercera sinfonía*. Envió a Mahler una efusiva carta en un tono tan arrebatado como el que éste empleaba para comentar sus propias composiciones. La misiva merece citarse por la viveza con la que ilustra el lenguaje poético y hasta metafísico que usaban los músicos alemanes (o germánicos, en general) al hablar de su obra (y, de paso, las confusas alianzas que se establecían en el colectivo compositor en los albores del siglo XX). «Para aprehender con palabras al menos una parte de la impresión sin precedentes que ha dejado en mí su música —escribía Schoenberg a Mahler— no le hablaré de músico a músico, sino de hombre a hombre. Pues he visto su alma sin tapujos, completamente desnuda. Se mostraba ante mí como un paisaje virgen y misterioso con terroríficos bajíos y abismos que se abrían al lado mismo de deliciosos prados bañados por el alegre sol, idílicos rincones de solaz.» Una vez emprendido este estilo confesional, Schoenberg abundaba en él sin reparos: «Sentí las batallas de las ilusiones, percibí los dolores del desilusionado, presencié la lid de las fuerzas del bien y del mal [...]».[24] Tras semejante despliegue de encomios, ¿queda alguna duda de que Mahler ocupa un lugar propio entre los titanes de la música?

Los modernos: Arnold Schoenberg

1

Los musicólogos suelen tratar a Debussy y a Mahler como figuras de transición, adjudicándoles el papel de puente que cruza el abismo, en apariencia insalvable, entre los compositores clásicos y los compositores modernos. Tiene su razón de ser, pues no en balde Mahler y Debussy llevaron las armonías de siempre hasta el límite... y a veces más allá. A los admiradores del Debussy de *El mar* o del Mahler de la *Octava sinfonía*, sin embargo, no les faltaría razón para rechazar la idea generalizada de que la obra de estos compositores fue un mero puente entre dos extremos. Los dos representantes por excelencia de la modernidad musical, Schoenberg y Stravinsky, fundamentaron sus respectivas revoluciones en diversas fuentes previas, desde la contraposición de tradiciones perdidas en el olvido con los clásicos del canon hasta la rebelión contra unas normas consagradas por siglos de obediencia, pasando por la pre-

sión radical de no sólo desafiar tales reglas, sino incluso llegar a recimentar la música por completo.

Nacido en 1874 en el seno de una familia judía de posición relativamente precaria (al fin y al cabo consiguieron pagarle clases de violín al hijo de visible talento), Arnold Schoenberg se inició en la composición ya en la infancia y avanzó en los estudios musicales gracias al apoyo de generosos allegados que supieron apreciar su potencial. Sus padres, recordaba él con cierta sequedad, eran tan antimusicales como cualquier familia corriente de la Austria de la época. Verdadero autodidacta, acuciado con frecuencia por dudas existenciales, a Schoenberg lo acompañaba una convicción en la que no flaqueaba: sabía que su actividad compositora se manifestaba como irreprimible compulsión interna. «Mi imaginación —escribió en 1912— soy yo mismo, pues yo mismo soy tan sólo producto de ella.»[25]

Once años después, al responder a un empresario berlinés del mundo musical que había apelado a su «energía» para solicitar una composición suya, Schoenberg explicaba que, aun cuando la petición mereciese ser tenida en cuenta, «por desgracia la energía es una criatura asaz insubordinada, fundamento éste de su propia existencia. Es rácana en favores y jamás me consiente que pretenda darle órdenes. Se presenta o se ausenta según su capricho».[26] Como ya había explicado a Vasili Kandinsky en su primera carta al pintor, fechada el 24 de enero de 1911, él también trabajaba en pos del mismo objetivo: la subjetividad pura. «Lo que usted llama "lo ilógico" y yo defino como "la supresión de la voluntad consciente en el arte".»[27] Las partituras que salían de su mano, por muy enraizadas en la historia musical que resultasen ser, debían proceder, todas sin exclusión, del interior.

Para Schoenberg, esta dependencia de lo subjetivo no se restringía a la teoría musical; su viaje íntimo por el océano de las confesiones era tenso y sinuoso, a costa de los textos que pretendía musicar. Educado en la fe católica, se convirtió al protestantismo en 1898, un paso de llamativa independencia y sinceridad para el ciudadano de un país tan en deuda con Roma. La ola de antisemitismo que recorrió Austria en la posguerra y, ya en 1923, el creer que a su amigo Kandinsky se le habían oído ciertas expresiones contra los judíos empujaron a su conciencia en una dirección que le resultaba mucho más familiar: volvió a sus orígenes. Escribió a Kandinsky una airada carta en la que censuraba su supuesta intolerancia y se declaraba judío. Dejó por fin de preocuparse por los «grilletes organizados»[28]

que antaño lo inquietaran: era judío y seguiría siéndolo con toda firmeza.*

Schoenberg no estaba solo en sus batallas, y uno de sus entusiastas, Vasili Kandinsky, demuestra que el polifacetismo, tan frecuente en el mundo del arte, no era ni mucho menos desconocido entre los modernos. La anécdota tiene su interés. El 2 de enero de 1911, el Cuarteto Rosé viajaba de Múnich a Viena con un grupo de intérpretes para ofrecer en concierto varias de las composiciones más recientes de Schoenberg, entre ellas el sensacional *Segundo cuarteto de cuerda*, que llevaba aparejada una enigmática prehistoria: se había estrenado con escándalo en Viena en diciembre de 1908 y Schoenberg ya era bastante conocido en los círculos avanzados como el compositor que había «abandonado la tonalidad».

Entre el vanguardista público que esperaba con impaciencia se hallaba Kandinsky. Hombre de vasta cultura, dotado de gran sensibilidad para la música y violonchelista más que decente, veía una revelación en las inusitadas composiciones de Schoenberg, en parte ya atonales. Producto estético de su súbito entusiasmo fue el lienzo que comenzó al día siguiente, *Impresión III (Concierto)*, que no pierde por completo su deuda naturalista: el gran borrón negro debe representar el piano de cola del escenario, mientras que el conglomerado de formas pintadas con trazo primitivo pretende ser el público. Kandinsky escribió a Schoenberg y los dos artistas trabaron una amistad primordialmente epistolar. Ambos coincidían en la determinación de atender con todas sus fuerzas a una única fuente de inspiración: ellos mismos.

Poco después de este decisivo concierto, los dos amigos tuvieron la inesperada ocasión de trabajar juntos en una colaboración de importancia histórica. Kandinsky, miembro y organizador de innúmeros colectivos culturales, se había dedicado a propugnar activamente el antinaturalismo que en ese momento estaba desarrollando, mas sin encontrar excesiva respuesta ni siquiera entre los artistas «progresistas» que a la sazón abarrotaban Múnich. Encontró al menos un converso, el pintor Franz Marc, una suerte de místico de la naturaleza (más tarde se haría famoso por la sorprendente belleza de sus

* El incidente nunca se ha aclarado. Quede dicho que quien informó a Schoenberg de las supuestas declaraciones antisemitas de Kandinsky fue Alma Mahler, persona amiga de los chismorreos que no gozaba de demasiado crédito. Kandinsky siempre se mostró asombrado ante semejante acusación y la negó con vehemencia.

hermosos *Caballos azules*); a finales de 1911 decidieron publicar un volumen colectivo de textos, fotografías, partituras e ilustraciones, *El almanaque del Jinete Azul*, que serviría de efectivo foro para poner en contacto a la pintura novísima y a los simpatizantes que la seguían desde otros ámbitos. Kandinsky aportó unas cuantas pinturas recientes y varios textos polémicos en los que defendía con decisión su idea de llevar la revolución espiritual a las artes; Marc contribuía al almanaque con artículos sobre arte moderno y diversas pinturas, entre las cuales se contaba una de caballos multicolores; Schoenberg, a quien Kandinsky pidió con obstinada insistencia que participase, ocupó un lugar de importancia con dos pinturas, partituras de sus composiciones y una provocativa prosa modernista. Tienen su destino los libros, como decían los antiguos, y en muchas ocasiones este destino depende de dar con el momento perfecto. *El almanaque del Jinete Azul*, al que hoy en día los historiadores consideran un monumento al expresionismo alemán de la preguerra, no gozó ni mucho menos de una recepción tan calurosa cuando salió a la luz en 1912.

Schoenberg también encontró apoyo más cerca de sus propios círculos profesionales. Sus dos alumnos favoritos, Anton Webern y Alban Berg, ambos compositores de talento, se convirtieron en amigos y proselitistas de confianza. Por su parte, los organizadores de conciertos, directores de orquestas y editores de materiales musicales (o al menos algunos de ellos) opinaban que merecía la pena interpretar las composiciones de Schoenberg, pues sabemos que se tocó su música en Leipzig, en Londres, en Amsterdam, en Praga, en Copenhague. Lo cierto es, no obstante, que Schoenberg no confiaba en los intermediarios culturales, a quienes abrumaba con enormes cantidades de instrucciones hiperdetalladas: el número de ensayos, la calidad de los cantantes, la importancia crucial de que dirigiese en persona la primera función, todo ello punteado con la queja de que sus interlocutores no respondían con el debido respeto. Lo emprendía todo con suma seriedad. «Desde hace poco —escribió en 1914—, la presentación inadecuada de una obra de arte se me antoja cada vez más una atrocidad, una inmoralidad.»[29] Esta afirmación lleva implícita la conciencia de su propia eminencia. No cuesta entender por qué a Schoenberg le disgustaba el aspecto comercial de su existencia: «Nada hay que nos acerque más que los negocios. Lo que ocurre es que a mí me gustan las distancias».[30]

Por todo ello Schoenberg pasó la vida entera levantando las barreras de las que a continuación se quejaba con amargura, y no sin parte de razón. Jamás variaba esa tónica, ni siquiera cuando había causa de celebración. En el agradecimiento colectivo que dirigió a los allegados y admiradores que en 1949 lo felicitaban afectuosamente por su setenta y cinco cumpleaños, comenzó su discurso con una declaración: «¡Que el reconocimiento tenga que esperar a la muerte!». Se hacía después la pregunta retórica de por qué había perseverado «contra la resistencia del mundo entero» y se respondía a sí mismo volviendo a la idea, tan familiar para él, de la incontenible presión interior que lo convertía en marioneta de una creatividad tal que echaba por tierra cualquier manifestación de prudencia. Los dos años que entonces le quedaban de vida no alteraron en absoluto esta visión melancólica y arrogante al mismo tiempo. Al igual que otros profetas inspirados, también él se vio «obligado a decir cosas, en principio impopulares, que alguien tenía que decir».[31] No cabe duda de que así fue, pero la complicada vida de esta figura principal de la composición moderna demuestra que la alienación de productores y consumidores de alta cultura no ha de achacarse a una sola de las partes.

2

El salto de Schoenberg a la modernidad llegó en 1907 y 1908, cuando se dispuso a esbozar su *Segundo cuarteto de cuerda* y varias piezas para piano. Previamente había compuesto atractivas obras tardorrománticas como *Noche transfigurada*, pero, al sentir el empuje de las fuerzas sin nombre que apenas acertaba a comprender, se dispuso a explorar territorio virgen. A principios de 1910, en las notas de programación de una velada dedicada en monográfico a sus composiciones, resumió lo que debía esperar (y lo que ya había encontrado) en respuesta a sus radicales extravagancias, empezando por las canciones sobre poemas de Stefan George, poeta de culto de la élite cultural alemana. Sobre tales *lieder* escribió: «Conseguí por fin aproximarme al ideal de expresión y forma en el que llevo tantos años ocupado. Antes carecía de la energía y la confianza necesarias para hacerlo realidad, pero ahora, cuando por fin he emprendido este camino, soy consciente de que he roto con todas las barreras de una estética ya superada».[32]

Romper con las barreras: ¿habría metáfora más elocuente (por

manida que sea) para expresar su apuesta por la independencia? Utilizó esta frase, junto con otras afirmaciones de pareja agresividad, en los textos de Stefan George que musicó en su *Segundo cuarteto*. Era perfectamente consciente, escribió, de que intuía ya «la resistencia que habrá que superar», percibía «el ardor de una rebeldía que despertará hasta los temperamentos más templados», sabía que ni siquiera aquellos que «han creído hasta ahora querrán entender la necesidad de esta evolución»; pero con todo y con eso, en un sentir que —como hemos visto— lo acompañó toda su vida, no podía hacer nada para impedirlo: obedecía a «una compulsión interna que excede en intensidad a cualquier educación».[33]

En 1909, en una carta dirigida al compositor y concertista de piano Ferruccio Busoni, quien se había interesado en sus innovaciones, Schoenberg explicaba con detalle el significado que para él tenía aquella compulsión, destacando la importancia de cada elemento al presentar su lista como si de un poema se tratase: «Busco con denuedo la liberación absoluta respecto de todas las formas, / respecto de todos los símbolos de cohesión, / respecto de la lógica. Olvidemos, por tanto, / la "elaboración de motivos". / Olvidemos la armonía entendida como / el cemento o los ladrillos de un edificio. / La armonía es expresión / y nada más que expresión. / ¡Olvidemos, por tanto, / el patetismo! / Olvidemos las interminables partituras de diez toneladas de peso que guían el levantamiento o la construcción / de torres, rocas y otros colosales boatos. / Mi música tiene que ser *breve*».[34] He ahí la inicial profesión de fe que plasmaría en toda su profundidad —e incluso intensificaría— al componer por fin obras de cierta extensión.

El programa radical de Schoenberg exigía lo que él bautizó como «la emancipación de la disonancia»: entender la disonancia no como antítesis de la consonancia, sino como una extensión de ella. Éste fue el programa que quiso ejemplificar en su *Segundo cuarteto de cuerda*, obra de originalidad prodigiosa. En ella decidió privar al público de la esperada armadura de una clave estable subyacente a la melodía. Contenía intervalos de belleza que el público general podía reconocer en determinados pasajes, pero para casi todos los oyentes, incluso los de oído más educado, la mayor parte del cuarteto era un completo caos. Para intensificar todavía más, si cabe, la fuerza de esta impresión, Schoenberg añadió una soprano en los dos últimos movimientos, una maniobra innovadora que ponía de relieve el hermanamiento de música y poesía; para abundar en el carácter provocador de sus intenciones subversivas, decidió

incidir en la conmoción del público abriendo el programa con este cuarteto. Los testigos dan fe, no sin cierto pesar, de que consiguió sus metas sin lugar a dudas.

3

En los años siguientes, Schoenberg compuso poco; dedicó el período 1916-1923 a meditar sobre su misión y luchar contra los infieles. Algunas de las primeras obras, en especial el *Pierrot lunar* (1912), llegaron incluso a tener cierta parroquia, aunque muy raras veces figuraban en el repertorio estándar de las sinfónicas. El propio *Pierrot* nos da el porqué de esa ausencia: dramatiza un autorretrato vanguardista del artista como ser alienado, objeto de desprecio. Las tres secuencias de siete poemas escritos por el lírico belga Albert Giraud tienen por abatido protagonista al segundón, al payaso, símbolo del modernista que irremediablemente choca con la autocomplaciente sociedad burguesa.

En los años de este intervalo, la cuestión religiosa, un tema que siempre había estado presente entre las preocupaciones de Schoenberg, comenzó a escalar a lugares cada vez más prominentes de su conciencia. En una carta de 1922 dirigida a Kandinsky (de quien se había distanciado por las vicisitudes de la guerra y las revoluciones) afirmaba que durante muchos años la religión había sido su «único sostén»,[35] si bien reconocía prescindir «de todos los grilletes organizados». Los paralelismos entre la evolución mental de Schoenberg y de Stravinsky comienzan a manifestarse en este punto.

Schoenberg ya había ofrecido una insinuación de su interés por lo divino en una sorprendente carta escrita en 1912 al poeta alemán Richard Dehmel, conocido por su franqueza para el erotismo, cuya obra merecía la admiración de Schoenberg. En ella confesaba «llevar mucho tiempo queriendo escribir un oratorio que expresase cómo la humanidad actual, que ha pasado por el materialismo, el socialismo, el anarquismo, que ha sido atea, todavía conserva un pequeño retazo de la fe de antaño (en forma de superstición), un oratorio que relatase cómo este hombre moderno se pelea con Dios (véase también el *Jacob lucha* de Strindberg), para al final dar con él y abrazar la religiosidad. ¡Para aprender a rezar!».[36]

Esta idea de oratorio, un proyecto a gran escala, era *La escalera de Jacob*, obra que en 1917 tenía ya completada en las primeras dos o tres partes y en la que trabajó intermitentemente, sin llegar a con-

cluirla jamás. Tras la educada negativa de Dehmel a ocuparse del texto, Schoenberg se propuso escribirlo él mismo; el resultado lleva la marca de su competente manera de hacer las cosas. La voz principal del oratorio es el arcángel Gabriel, que aparece rodeado de una masa de hombres que, conscientes de sus pecados, reconocen no haber sabido rezar y acuden a Gabriel en busca de ayuda. En la parte final, un descomunal coro une sus fuerzas sobre el escenario para cantar las alabanzas de la oración. Por encima de los peregrinos a los que Gabriel indica el camino está «el Elegido», un alma más próxima a Dios que las demás, un mortal con los rasgos del propio Schoenberg. El compositor nunca pecó de modestia a la hora de identificar su posición respecto a otros hombres (por no hablar de las mujeres, el sexo crédulo), pese a que le constaba que el público no acababa de apreciarlo. ¿Acaso no había exclamado ya en 1910, con apenas treinta y seis años, «mi nombre está ya escrito en la historia de la música»?[37]

Schoenberg invirtió mucho tiempo en aprender a orar, en la música y por medio de ella. Por ello tal vez no deba sorprendernos que, de entre todas sus grandes obras, la más representada (y aun así sin regularidad) sea la impactante ópera bíblica *Moisés y Aarón*, compuesta entre 1930 y 1932 y dejada inconclusa, pues al igual que *La escalera de Jacob* carece de tercer acto. Que Schoenberg fuese humilde en la oración, sin embargo, no impedía que al tiempo se mostrase soberbio contra «las masas». El rechazo con que trató a la sociedad en la que vivía (pues fue uno de los modernos más belicosos con la modernidad de su entorno) se despojó de disimulos después de la guerra.

El tono de su discurso ganó en crudeza —comenzó a agrupar a escépticos, adversarios y detractores en la categoría única de «enemigos»—, y su política cultural, que desde siempre había sido filopatricia, se hizo más elitista, si cabe. Se contaba a sí mismo entre «las personas superiores» que, explicaba, hacían enemigos antes que amigos. En otoño de 1924, tras ser invitado a dirigir su *Serenata* en el festival financiado por el príncipe austríaco Egon von Fürstenberg en la ciudad de Donaueschingen, aprovechó la oportunidad para comunicar a su amigo Adolf Loos que el festival había «venido a confirmar» su «antipatía por la democracia y demás historias».[38] Estas protestas no tenían nada de nuevas; Debussy ya había denostado «la mediocridad de la mente vulgar».[39]

Si Schoenberg creía con fe fanática en el rumbo que había mostrado al mundo de la música, otra obsesión quizás igual de intensa, si bien menos pública, era la aspiración de erigirse en crítico de la sociedad contemporánea, a la que juzgaba vulgar en el tono, mercantilista en los ideales e indiferente a las cosas elevadas de la vida. Su lema era el filisteísmo. Como hemos visto, Schoenberg no tenía nada de populista. «La dimensión interior —escribió al joven director de orquesta Hermann Scherchen en 1914—, las formas de sentimiento más puras y elevadas, parecen negársele a la mayoría de los seres humanos.»[40] Aristócrata de la cultura, no se preocupaba más que de los suyos; el populacho, la *Pöbel*, era una realidad intolerable, e incluso sospechaba que determinados elementos de la élite cultivada no comulgaban todo lo que debían con sus ideales.

La extracción social de Schoenberg no era ni mucho menos privilegiada: su padre había emigrado desde Presburgo a Viena, donde contrajo matrimonio y pasó su vida en los márgenes que separaban a la clase trabajadora de la pequeña burguesía. El momento supremo de la vida de Schoenberg fue el día en que le permitieron asistir a clases de violín; casi desde el mismo instante en que tomó el instrumento comenzó a componer, o así lo relata él mismo, aunque añade que los primeros siete años los dedicó a imitar cualquier modelo que en ese momento tuviese a mano. Su atonalidad, ese estilo musical de insuperable originalidad, no llegó hasta los treinta y tantos años.

4

Por revolucionaria que resultase, la atonalidad no estaba destinada a ser la última morada del Schoenberg compositor y teórico de la música. Durante la guerra empezó a reflexionar sobre la necesidad de contar con un marco sólido que aportase estabilidad a la emancipación de la disonancia. Habiendo alcanzado la libertad, comenzaba a buscar la disciplina, una organización rectora que al mismo tiempo no restringiese en absoluto el margen de maniobra que desde 1908 se había ido ganando. Así las cosas desarrolló, con experimentos llevados a cabo en el mayor de los secretos, lo que su discípulo Anton Webern (que junto con Alban Berg adoptó inmediatamente el resultado) llamó «la ley de los doce tonos». Parece ser que Schoenberg habló por primera vez de ella en 1921, mientras pasea-

ba con su alumno y adepto Josef Rufer, a quien en un momento de euforia dijo: «Acabo de hacer un descubrimiento que garantizará la preeminencia de la música alemana en los próximos cien años».[41]

A pesar de los enérgicos intentos de Schoenberg por impedir la entrada del mundo exterior en su gabinete, la guerra y sus consecuencias tuvieron efectos inevitables sobre su vida. Igual que el Debussy de treinta años atrás, Schoenberg no destacaba por su sentimiento nacionalista, pero la derrota en la guerra, las condiciones leoninas de los tratados de paz que los aliados impusieron a Alemania y Austria y el continuo desdén del mundo occidental, en particular de Francia, se le antojaron intolerables. ¡Ya verían sus rivales franceses y rusos! Él, judío austríaco, compondría una extraordinaria música alemana.

Su descubrimiento técnico, que con el tiempo recibiría el nombre de «serialismo», esconde una gran flexibilidad detrás de la apariencia de rigidez. Consiste en tomar cada una de las doce notas de la escala cromática, ordenarlas en el inicio de una pieza y usar fragmentos de la escala, normalmente conformados por tres notas, como núcleo de la melodía. Dado que estos núcleos pueden invertirse, tocarse al revés y hacia atrás, dan al compositor una gran libertad de movimiento dentro del marco deseado: es una autonomía disciplinada. El sistema, advertía Schoenberg, resultaba difícil de asimilar, pero él tenía la convicción de que el orden impuesto valía sin duda la pena.

En un largo artículo de tono didáctico redactado en 1941 a propósito de la libertad que acababa de tomarse, Schoenberg reiteraba que el estilo de composición musical que seguía no era producto de una decisión consciente, sino algo impuesto: «El método compositivo dodecafónico surge de la necesidad». En un interesante apunte marginal hacía extensiva a todos los compositores la empecinada confianza que tenía en sí mismo: «Se llame uno conservador o revolucionario, componga al estilo convencional o al progresista, busque imitar estilos o esté destinado a explorar nuevas ideas, sea, incluso, buen o mal compositor, lo imprescindible es actuar convencido de la infalibilidad de su fantasía y creer en la inspiración propia».[42] Todos los compositores son títeres manejados por unas manos misteriosas, ya sean las de Dios, las de las Musas o las del Inconsciente.

5

La conquista del orden que Schoenberg alcanzó poco después de la Gran Guerra llegó al mismo tiempo que se intensificaba la expre-

sión de su compromiso con la historia musical alemana; en mi opinión, ambas evoluciones se alimentaron mutuamente. Aunque el músico nunca se arrepintió de sus primeras innovaciones ni jamás renegó de ellas, sí es cierto que con el paso del tiempo fue atribuyendo más valor a las deudas que tenía con el pasado. Lejos de apreciar el discutible honor de ser una suerte de espantajo musical, como él mismo lo expresó, colocado para asustar a los campesinos, afirmaba dedicarse a preservar el nivel de la vetusta tradición y sus bondades. La vetusta tradición y sus bondades: más adelante ahondaremos en lo que el Stravinsky de mediana edad llegó a hacer con ella. Mientras tanto, concordemos en que no es difícil entender por qué Schoenberg dijo a Rufer, en el momento de revelación de su método dodecafónico, que quería ser visto por el mundo como un eslabón de la grandiosa y admirable cadena alemana. Por fin había encontrado su lugar.

A principios de la década de 1930, al escribir el borrador de un artículo, Schoenberg confeccionó una reveladora lista de «maestros». En lo más alto colocó a Bach y Mozart; en un segundo escalón, Beethoven, Brahms y Wagner; por fin, y para no quedarse corto, Schubert, Mahler, Richard Strauss y el tan estimado Max Reger. Ni Berlioz, ni Debussy, ni Ravel: la ausencia de modernos franceses da viva fe del patriotismo musical que todavía pervivía en Schoenberg. Su originalidad, apostillaba con un toque de modestia, radicaba en la imitación inmediata de las bondades que había percibido. Trataba de integrar su sistema revolucionario en la honrada cultura musical alemana.

El intento más llamativo en este sentido llegó en 1937, cuando adaptó para orquesta el *Cuarteto para piano en sol bemol* de Brahms. Era una de las obras favoritas de Schoenberg, compuesta por un maestro al que admiraba; opinaba que no se conocía lo suficiente y que abundaba en bellezas temáticas que se revelarían al ser orquestada. Cuatro años antes, poco antes de emigrar de la Alemania de Hitler, había escrito una notable conferencia sobre «El Brahms progresista» (que más tarde publicaría). Muy alejado de la imagen de carca malhumorado y obtuso que los aficionados de gustos musicales vanguardistas tenían todo el derecho del mundo a rechazar, sostenía Schoenberg, Brahms había experimentado con audacia, sobre todo en su obra más tardía, con artefactos temáticos, armónicos y rítmicos dotados de una inventiva que para encontrar parangón no había que remontarse a Beethoven, sino avanzar hasta —en fin— Schoenberg.

Pero la historia no le dejaría acomodarse. En enero de 1933 Hitler fue investido canciller de Alemania y Schoenberg, que hasta entonces había residido y ejercido la docencia en Berlín, tomó nota de inmediato. Se reconvirtió oficialmente a la fe mosaica y en el mes de mayo huyó precipitadamente de la Alemania nazi. Su primer destino fue París, capital en la que hizo una breve escala; en octubre viajó a Estados Unidos, donde residió hasta que falleció en 1951. Fue un integrante más de ese pequeño ejército de prominentes refugiados de la Alemania y la Austria nazis que en su exilio salvaron la vida y transformaron un país al que durante mucho tiempo se había acusado, si bien en falso, de carecer de cultura.

Con todo, su lealtad para con la gran tradición germana, de todo punto compatible con su modernidad, no le puso las cosas fáciles a Schoenberg. Sus reacciones a las actitudes de desprecio —reales unas e imaginadas las otras—, a la insuficiencia de ensayos y a los empresarios que osaban retocar o recortar sus partituras siempre se habían caracterizado por ser exaltadas; hacían que saliese a la luz el tirano que insistía, detalle a detalle, en las condiciones de la interpretación que no debían contravenirse de ninguna de las maneras. La consecuencia de ir envejeciendo fue (además de dedicar más tiempo a su único capricho, el tenis) la intensificación de su mal carácter. Huelga decir que nada de lo anterior reduce en lo más mínimo la importancia histórica de la revolución que llevó a la música. Seguramente sería excesivo pretender que un revolucionario de su talla tuviese además sentido del humor. El camino de la modernidad siempre ha sido más difícil de transitar que la segura vía del convencionalismo. Independientemente del motivo, lo cierto es que la música de Schoenberg no es precisamente espejo de risas.

Los modernos: Igor Stravinsky

1

El contraste entre la seriedad dominante en Schoenberg y la euforia tan frecuente en Stravinsky difícilmente podría ser más marcado, lo que no impide que ambos merezcan, sin lugar a la más mínima discusión, un lugar en el panteón de la música moderna. Nacido en las proximidades de San Petersburgo en 1882, la vocación musical no pudo encontrar a Stravinsky mejor preparado. Su padre, Fiódor Stravinsky, era el primer bajo-barítono de la escena operística rusa,

además de un bibliófilo apasionado que vivía rodeado de partituras y libros de temática musical. En un volumen de recuerdos, Stravinsky apenas atribuye a sus padres el mérito de su espectacular carrera, pero lo cierto es que, cuando menos, le proporcionaron clases de piano y lo animaron a perseverar al reconocer su obvio talento al teclado, que incluía un envidiable don para la repentización. Hasta el fin de sus días compuso al piano.

Su salto al mundo de la composición no fue precisamente precoz; se benefició de un golpe de suerte, una de esas felices casualidades que aciertan a bendecir a los bien preparados. Estando en la Facultad de Derecho de la Universidad de San Petersburgo, Stravinsky hizo amistad con Vladimir, el hijo menor de Rimski-Korsakov; esta relación, que pasó de establecerse con el hijo a incluir al padre y finalmente al clan completo, no precisó más que un par de pasos. Al poco tiempo, el célebre Nikolai Rimski-Korsakov se convirtió en oficioso consejero musical de Stravinsky. El joven estudiante al que orientaba debió dar rápidas muestras de brillante talento.

Como una de las figuras más notables de la música rusa contemporánea, Rimski-Korsakov era un guía desconcertante, pues parecía apuntar en dos direcciones. Famoso por sus óperas y su suite para orquesta *Sherezade* (1888), se enorgullecía más de sus competencias técnicas que de la popularidad de sus composiciones. A pesar de ejercer la docencia en el conservatorio, se irritaba con el academicismo carente de imaginación y el cumplimiento fingido de las normas, tan sólo para la galería, que se inculcaba a los alumnos, mas al mismo tiempo insistía en la necesidad de que los aprendices de compositor dominasen las técnicas formales de la profesión, primordialmente la composición y la armonía. En una actitud muy semejante a la del Picasso convencido de que los pintores de su época debían estudiar más dibujo, Rimski-Korsakov defendía a capa y espada la enseñanza exhaustiva de los fundamentos de la música. Este fue precisamente el consejo que el joven Stravinsky necesitaba; lo siguió con agradecimiento y a lo largo de toda su carrera obtuvo el reconocimiento universal a la formidable calidad de sus orquestaciones, incluso por parte de aquellas minorías empecinadas en criticar sus composiciones por una supuesta carencia de ideas.

Después de Rimski-Korsakov, el primero en reconocer el genio en ciernes de Stravinsky fue el gran empresario musical ruso Serguei Diaghilev, siempre en busca de nuevos talentos para su compañía de

giras, los Ballets Rusos. Extravagante, vanidoso, extremadamente versado en las artes, seguro de tener dominado hasta el más mínimo detalle dramático o musical —en la jerga empresarial de hoy en día sería un *micromanager*—, era un ejecutivo de trato tan fascinante como difícil, testarudo, celoso de cualquier actividad independiente emprendida por sus protegidos, adicto a enviar telegramas apremiantes y con tendencia a verse cegado por enamoramientos que a veces le nublaban el juicio. Pero Stravinsky, a quien ni interesaban ni molestaban en lo más mínimo las aventuras homosexuales de Diaghilev, le tenía simpatía y se llevaba bien con él («Esa gran personalidad»,[43] escribió de él en su autobiografía), y durante veinte años su producción musical estuvo íntimamente relacionada con «el director». A pesar de los escasos diez años de edad que le llevaba a Stravinsky, Diaghilev tenía un hábito de mando que convenía extraordinariamente al joven compositor.

En 1909 Diaghilev pretirió a autores más avezados y encargó a Stravinsky la composición de un ballet «ruso» sobre un texto que él mismo y su equipo habían montado a partir de una antigua leyenda popular. Acabaría siendo *El pájaro de fuego*. Stravinsky no tenía experiencia en la composición de ballets ni en el trabajo por encargo, pero cumplió con lo solicitado. En aquellos tiempos, como más tarde recordaría, el ballet comenzaba a vivir un resurgimiento en Rusia tras haber estado años relegado al solaz de provincianos y ancianos lúbricos; él se puso manos a la obra y avanzó en la composición con desacostumbrada rapidez. El 25 de junio de 1910, en París, capital de los balletómanos, un público selecto y entendido asistió al estreno de *El pájaro de fuego*. Antes de cumplir los veintiocho años de edad Stravinsky acababa de ofrecer, pese a todas las reminiscencias a anteriores compositores que un oído educado quizá detectaría, los placeres de la herejía, y ello sin escandalizar ni al público ni a la crítica. De la noche a la mañana, Stravinsky estaba en el mundo. Ya no era alumno de nadie, ni siquiera de Rimski-Korsakov.

Un año después y también en París se estrenó *Petrushka*, el segundo ballet que Stravinsky componía para la compañía de Diaghilev. El bailarín Vaslav Nijinski —joven amante del director de la compañía, inarticulado, impulsivo, pero, una vez concentrado, espectacular sobre el escenario— interpretó el papel protagonista, contribuyendo así a que el ballet obtuviese una recepción formidable. Mas el verdadero triunfo correspondía a Stravinsky. La música, más fina y controlada que en *El pájaro de fuego*, como opinaron en consenso públicos de tan buen criterio como el propio Debussy,

destacaba por su naturaleza radiante, juvenil, por su originalidad en estado puro. Tal como Stravinsky escribió, prescindiendo de disimulos, a un amigo que había dejado en San Petersburgo, el éxito era «colosal y cada vez mayor».[44] Entre los muchos críticos que se maravillaron ante aquella nueva estrella estaba el compositor francés Alfred Bruneau, quien en una crítica publicada en el diario parisino *Le Matin* identificó agudamente la aportación a la música moderna que Stravinsky estaba comenzando a hacer: «El sonido del piano en combinación con la orquesta es artífice de un carácter totalmente nuevo. La orquestación —entretenida, sutil, gustosa— goza de extraordinaria riqueza de sonidos. La forma hace gala de absoluta libertad».[45] Era precisamente la libertad que Stravinsky se había propuesto encontrar desde el principio.

El tercer ballet que compuso para Diaghilev, *La consagración de la primavera*, estrenado en 1913 una vez más en París, le deparó una experiencia harto diferente. Cualquier persona a quien le suene el nombre de Stravinsky sabe que el estreno de *La consagración de la primavera* inspiró enardecidas manifestaciones entre el público, con abucheos, silbidos, pitadas, discusiones con el vecino de butaca. ¡Por fin los filisteos brindaban a una obra vanguardista la recepción que merecía!

Se trata ésta de una percepción que no por habitual deja de ser simplista. El público estaba conformado en su mayor parte por los mismos miembros que en los ballets precedentes: la flor y nata de la sociedad, un par de docenas de admiradores del compositor dispuestos a contrarrestar cualquier protesta ruidosa con aplausos igual de estruendosos y un número indeterminado de balletómanos que ya se habían declarado partidarios de las creaciones de Stravinsky. Sigue sin entenderse por qué ocurrió lo que ocurrió. Sí nos consta, no obstante, que Diaghilev no ponía objeciones a presentar ante su público parisino preferido una música, una danza y una coreografía de escándalo. La idea original de *La consagración de la primavera*, un rito primitivo en el que una virgen escogida baila hasta morir, se le había ocurrido a Stravinsky en forma de deslumbrante fantasía visual mientras componía *El pájaro de fuego*. La visión se puso en escena tal como él la había concebido; la música era por cierto escandalosa: batiente, estática, para muchos oyentes incluso desquiciante. Prácticamente carecía de melodías convencionales; en su lugar se le ofrecían al público acordes en *fortissimo*, abruptos, con frecuencia repetidos, a modo de explosiones rítmicas. Era el antirromanticismo en su expresión más implacable. Lo más interesante es que las

posteriores presentaciones de *La consagración*, tanto en versión de concierto como en función de ballet, recibieron sistemáticamente el cálido aplauso del público. Pocas figuras de la modernidad dieron un salto tan indiscutido de la categoría de paria a la de clásico. Cierto es, empero, que Stravinsky era la excepción que hacía más comprensible si cabe la autocompasión de quienes representaban la regla, como era el caso de Schoenberg y su «¡Que el reconocimiento tenga que esperar a la muerte!».

2

Las credenciales de modernidad de *La consagración de la primavera* son indudablemente auténticas, como atestiguan su partitura inquietante y su génesis en la extraordinaria ensoñación de su compositor. ¿Y en los casos anteriores? Las músicas para ballet, por muy profundamente que lleven grabada la marca de una única imaginación, constituyen una empresa colectiva, y a Stravinsky, que se implicó profundamente en la creación de todas las producciones, no le dolían prendas en reconocer que parte de su triunfo era de agradecer a otros, desde directores de orquesta a coreógrafos, pasando por bailarines y directores artísticos. Cuando en su autobiografía recuerda el aplauso que obtuvo *El pájaro de fuego* en su estreno parisino, se apresura a añadir: «Como es natural, nada más lejos de mi intención que atribuir este éxito a la partitura en exclusiva».[46]

Así y todo, la individualidad que Stravinsky tanto apreciaba conserva su carácter manifiesto y dominante en estas primeras obras de arte. Desde sus primeros años en el mundo de la música y a lo largo de su dilatada carrera compositora (pues murió en 1971 a los ochenta y nueve años, sin dejar de escribir interesantes piezas hasta el final), insistió en ser fiel únicamente a sí mismo. Debatiendo en una ocasión con Maurice Ravel, impecable modernista, sobre las normas de alternancia entre el modo mayor y el menor de la escala, Stravinsky declaró que no veía por qué habría de seguirse ningún conjunto de leyes en particular: «Si quiero, puedo».[47] Sin duda habría debido escoger esta concisa declaración como divisa para su escudo de armas.

Todavía habrían de llegar otros ballets, cada uno distinto de sus predecesores en la medida justa, todos ellos a mayor abundamiento de su reputación internacional. Confirman el horror a la idea de repetirse que Stravinsky confesó sentir en tan repetidas ocasiones. El

más discutido de todos fue *Pulcinella* (1920), adaptación de piezas a la sazón atribuidas a Pergolesi, muchas de ellas todavía inéditas. La crítica vio en semejante confección la ocasión de resucitar la polémica cuestión del sacrilegio contra la música del XVIII, pero el ballet, delicioso e imaginativo, es Stravinsky en su práctica totalidad. Convencido de que una vez más había obrado una revolución (si bien de menor entidad) en el mundo de la composición, habló de «una clase nueva de música, una música simple, con una concepción orquestal que difiere de mis demás obras».[48] Para él no fue plato de gusto sentirse obligado a defender su originalidad. No sería la última vez.

Entre tanto, los antojos de la historia habían hecho recaer sobre las composiciones de Stravinsky una inesperada importancia de índole personal. La Revolución rusa de 1917, con la deposición de la dinastía zarista, el establecimiento de la Unión Soviética y su subsiguiente aislamiento por parte de las grandes potencias victoriosas había suspendido la transferencia regular de fondos desde sus propiedades, en los que habitualmente se había apoyado; de repente se encontraba con que dependía de sus composiciones para mantener a una gran familia y, desde la década de 1920, una amante permanente. Vera Sudeikina era atractiva, casadísima, de buena familia pero bohemia a tiempo parcial, generosa, encantadora, inteligente e interesada en el compositor a pesar de lo irregular de su situación (la regularización llegó cuando en 1940 se casó con el músico, que llevaba un año viudo).

Por suerte Stravinsky demostró ser un hombre de negocios astuto, exigente y productivo; también por suerte pudo contar con la ayuda de filántropos que coleccionaban compositores, casi siempre cultos magnates estadounidenses y aristócratas europeos que conservaban su desahogo económico. Para Stravinsky, al igual que para un número importante de artistas de vanguardia, la época del mecenazgo tradicional no había quedado atrás de ninguna manera, a pesar de que se suponía extinta en la era de la burguesía. Así como algunos millonarios criaban caballos, otros patrocinaban a pintores o compositores, en sugerencia de un hilo conductor que sobrevive el paso de los siglos, un hilo que los historiadores, preocupados por delimitar períodos separados, no siempre han querido ver.

Desde 1920 los Stravinsky se establecieron en París. Aunque en los tiempos de la preguerra ya habían tenido su residencia en la Europa occidental (mayormente en Suiza) durante varios años, lo

que entonces había sido una residencia voluntaria pasó a ser un obligado exilio. No fue éste el único giro radical que dio la vida de Stravinsky. Comenzó a aligerar sus orquestaciones, a pensar a pequeña escala, a desechar la exuberancia de su fase rusa a cambio de adentrarse en lo que se daría en llamar su período neoclásico. Esta evolución lo sumó al movimiento de alejamiento del discurso enfático y la policromía aparatosa que también utilizaron los poetas y los pintores de las vanguardias, bautizado en alemán con el nombre colectivo de *neue Sachlichkeit*, la nueva objetividad. En Stravinsky el giro no conllevó el regreso a la tonalidad tradicional; sus obras abundaron en lo no convencional, y su modernidad experimental, aunque reimaginada, apenas se reformó. Con todo, el placer de descubrir a Pergolesi (o quienquiera que fuese en realidad) le había abierto las puertas, como él mismo confesaba, al gran tesoro de la historia musical, de modo que se embarcó en un entusiasta viaje por el mundo de los compositores del siglo XVIII e incluso del XVII que quedó reflejado en obras para piano, piezas orquestales, óperas, sinfonías y nuevos ballets. Disciplinaba su autonomía al ampliar el alcance de su enfoque.

Una de estas obras, la *Sinfonía de los Salmos* (1930), puso a Stravinsky en el centro de una nueva polémica, en gran medida por la naturaleza confusa y contradictoria de la descripción que él mismo ofrecía de sus sensibilidades religiosas. Tal vez el historiador profesional no pueda permitirse el lujo de perder la paciencia con los artistas a quienes solicita que identifiquen sus motivaciones, pero sin duda comprenderemos que reaccione de tal manera; los artistas no le niegan la explicación, pero le ofrecen respuestas volubles y contradictorias. Sí nos consta un extremo: para Stravinsky, la década de 1920 significó la ubicación de la religión en el centro de su existencia.

El Stravinsky de su juventud rusa nunca se había mostrado excesivamente piadoso, pero tampoco había renegado de la Iglesia ortodoxa griega. Una vez en el exilio, y por muy intenso que fuese su afrancesamiento, descubrió que el apoyo afectivo de su Iglesia le deparaba muchas más satisfacciones que en los años prerrevolucionarios. Los miembros de la intelectualidad católica francesa, como el filósofo Jacques Maritain, por ejemplo, lo apremiaban para que se convirtiese al catolicismo. La posibilidad le resultaba tentadora, pero al final volvió a la fe que tan bien conocía. En 1927 comenzó a

asistir a los servicios ortodoxos y se rodeó de objetos decorativos de temática sacra, en los cuales encontró una manera de restaurar los vínculos que lo unían a la Rusia de su infancia, que seguramente no volvería a ver. Este viraje psicológico de un artista moderno hacia un hogar sentimental no sorprenderá más que a aquellos que equiparan modernidad y ateísmo. La fe religiosa de cada moderno se situaba en un punto concreto de un amplísimo espectro potencial, en absoluta independencia de la distancia a la que se situasen respecto del convencionalismo en las artes.

No se sostiene, por lo tanto, la tesis de que Stravinsky abandonó la originalidad en, por citar sus propias palabras, su busca del orden. Había comenzado a dudar de la que fuera su respuesta suprema a la pasión de la composición: el individualismo. Como declaró a la prensa poco después de haber empezado a colocar iconos encima del piano: «El individualismo en el arte, en la filosofía y en la religión implica un estado de alzamiento contra Dios». Pues bien, su nuevo objetivo era oponerse a ese alzamiento. En su evolución ideológica, el individualismo era, al igual que el ateísmo, «contrario al principio de personalidad y subordinación a Dios».[49] Estas generalizaciones de altos vuelos constituían citas excelentes, pero en nada modificaron su convicción fundamental de que la música era incapaz de expresar sentimientos, entre ellos los religiosos. Al pensar en el Wagner de Bayreuth rechazaba con vehemencia el concepto de arte como credo. Su religiosidad reintensificada, por lo tanto, fue tan sólo uno de los muchos ingredientes del caldo intelectual del que se alimentó en su fase intermedia de mutable neoclasicismo. Por todo ello, los significados religiosos de la *Sinfonía de los Salmos* de Stravinsky, si es que en verdad existen, han de mantenerse en la indeterminación. La compuso en 1930, con ocasión del quincuagésimo aniversario de la Sinfónica de Boston; él mismo se sorprendió tanto como los que se la habían encargado ante la decisión de musicar pasajes del Antiguo Testamento para aquella conmemoración. Había conquistado la soberanía de sí mismo y se disponía a reforzarla por la vía del control.

En el nuevo estado de cosas, no tardaría en surgir la necesidad de contar con un nuevo puerto de refugio. El estallido de la Segunda Guerra Mundial en septiembre de 1939 con la invasión alemana de Polonia hizo de Francia, país en el que la familia Stravinsky se había sentido como en su casa, un lugar poco hospitalario para sentarse a aguardar la esperada derrota de la maquinaria de guerra nazi. A finales de la década de 1940, muy conscientes de los peligros que por

momentos amenazaban a Francia, los Stravinsky decidieron establecerse en Los Ángeles. A pesar de su provincialismo, la ciudad fue el centro de sus vidas hasta que el compositor falleció en 1971 a los ochenta y nueve años. Después de la guerra viajaron con asiduidad a Europa para refrescar los recuerdos y la cuenta corriente; Stravinsky dirigía sus composiciones, recientes y antiguas, daba conferencias y aceptaba honores. Tras la muerte de Schoenberg en 1951, era el último titán de la música moderna.

Los titanes menores

1

La atonalidad y el serialismo fueron los sellos de modernidad de Schoenberg, y hubo compositores, como Berg y Webern, que demostraron cuán enormes posibilidades permitían semejantes innovaciones. Pero a la modernidad se llegaba también por otras vías, independientes de las invenciones de Schoenberg; dos compositores, el francés Edgar Varèse y el estadounidense John Cage, compelidos por ideas objetivamente excéntricas, compitieron con sus coetáneos austríacos en la creación de una verdadera música nueva. Fueron titanes menores, pero tuvieron su público y sus incondicionales. Por áridos que puedan parecer los tratados técnicos de Schoenberg (como de hecho eran), la modernidad musical constituía un panorama colorista.

La carrera musical de Varèse fue un esfuerzo continuo y casi siempre frustrante por encontrar nuevos instrumentos que generasen nuevas tonalidades. Con estudios de ingeniería y matemáticas, Varèse era la encarnación del científico músico. La alianza de la ciencia (o la tecnología, para ser exactos) con las artes cristalizada en la obra de los compositores modernos nunca fue mayor que con Varèse. Al igual que otros innovadores europeos, para su sorpresa halló en Estados Unidos la tierra del futuro; en 1915, a los treinta y dos años y superado ya su período de aprendiz, hizo un viaje a ese país y se estableció en él para siempre; se casó con una ciudadana americana y obtuvo la nacionalidad. Como Duchamp, vivió las seducciones de la herejía en Nueva York y floreció en el país que enaltecía como el más dispuesto a liberar la música de las convenciones que la ahogaban.

En 1915, el año de su llegada a Estados Unidos, Varèse presentaba su programa a un entrevistador: «Debemos enriquecer el alfa-

beto musical. Tenemos también una necesidad acuciante de nuevos instrumentos»; expresaba además su convencimiento de que era imprescindible que los músicos consultasen con «especialistas en mecánica». Así expresaba sus metas: «En mi obra busco nuevos medios de expresión. Me niego a someterme en exclusiva a los sonidos que ya se han oído. Lo que trato de encontrar son medios técnicos nuevos que se presten a la expresión de cualquier pensamiento y sean capaces de seguirle el ritmo».[50] Afirmación iluminadora donde las haya: mano a mano con otros modernos, Varèse soñaba con medios mecánicos que poner al servicio de la experiencia interior, que se prestasen, en sus propias palabras, a cualquier expresión mental y transformasen el impulso más subjetivo, por encima de todo sentimental, en su correlato objetivo, plasmado en una partitura musical.

El fruto más conocido de la hibridación varesiana es una pieza para orquesta, *Las Américas*, un encarecido encomio a su nueva patria completado en 1921 y estrenado cinco años después. Después de esta pieza, la década entera fue escenario de la composición de toda una serie de obras orquestales; casi todas ellas ponían en posición prominente a los instrumentos de percusión —el que probablemente sea el título más conocido, *Ionización* (1931), es percusión pura—, a los que ascendían del puesto de acompañamiento estruendoso. Ya después de la Segunda Guerra Mundial, Varèse y sus adeptos vieron en los novedosos aparatos electrónicos la tardía respuesta a una necesidad que ellos ya habían planteado décadas atrás.

En la época de Varèse, y en parte gracias a él, las actitudes de los músicos para con los tonos e incluso el ruido entraron en ebullición. Su famoso lema en defensa de «la liberación del sonido» estimuló a las mentes reformistas. John Cage expresaba la opinión unánime de todo un colectivo de músicos vanguardistas al alabar el papel de Varèse en la profesión y la fuerza de su pensamiento: «Ha insistido reiteradamente en que la imaginación es un sine qua non y en muchas de sus obras la imaginación es tan intensa en su presencia como la propia escritura». Para un practicante de la modernidad, comprometido con la primacía de la vida interior en la actividad del músico de creación, las palabras de Cage constituían una alabanza sin parangón.

2

John Cage era el americano radical en estado puro. Este compositor, poeta, conferenciante y filósofo aficionado, fallecido en 1992 a

los ochenta años y cuyas principales contribuciones a la música moderna llegaron tras la Segunda Guerra Mundial, fue sin ningún género de duda la figura más elocuente (o cuando menos la más locuaz) de la modernidad estadounidense, además del compositor subversivo de más fama del país. Ya su propio extremismo, tanto de palabra como de obra, da fe de cuán lejos estaban dispuestos a llegar algunos rebeldes en su lid contra la música convencional. Tiene su interés apuntar que Schoenberg, con quien Cage estudió una temporada, le negó el título de compositor y se refirió a él, en reflejo de una apreciación más que ambigua, como «inventor genial».

La creación más extravagante de Cage es su *4' 33"*, cuyo intrigante título esconde la obra más turbadora de entre los innumerables productos de su lúdica inventiva. Fechada en 1952, no es de extrañar que siempre la tuviese por su obra favorita, pues bien puede constituir la manifestación más extrema de la rebeldía de la modernidad en sus múltiples dominios. En esta creación, un pianista «tocaba» la pieza en el escenario, sentado ante un piano de cola de concierto (aunque cualquier otro instrumento serviría exactamente igual). En perfecto silencio sostenía un cronómetro, con el que medía tres movimientos que en total duraban cuatro minutos y treinta y tres segundos. Una vez transcurrido este tiempo y llegado el fin de la interpretación, el intérprete se levantaba y se iba. El prevenido público —pues a fin de cuentas los admiradores de Cage debían esperar lo inesperado— dedicaba mucho tiempo después del concierto a debatir aquella novedosa «composición».

Prolífico e imaginativo, Cage era una caja de sorpresas, pero entre sus principios compositivos la «indeterminación» era el más apreciado e imitado. La regla de la indeterminación consistía simplemente en que el compositor prefijara una serie de condiciones de interpretación para una pieza de su autoría (como la duración, por ejemplo), pero sin especificar con qué instrumentos se habría de tocar ni cuál sería su contenido musical: la elección de esos extremos correspondía al intérprete. Como en *4' 33"*, todos los «detalles» estaban por decidir.

Como era de esperar, Cage adoptó como estandarte el rechazo de los convencionalismos y, dicho sea de paso, de la promoción publicitaria de su actividad creativa. Veía en el éxito una advertencia en vez de una recompensa, una llamada a la conquista de nuevas fronteras. «Si se acepta mi obra —declaró—, significa que debo avanzar hasta donde se rechace.» Del deber de estar siempre a la vanguardia hizo la misión de su vida. «Estoy consagrado al principio de la ori-

ginalidad —afirmó—. Obviamente lo que es necesario hacer no es lo que ya se ha hecho, sino lo que no se ha hecho.»[52] Compartía esta perspectiva fronteriza, siempre alerta, siempre impaciente, con otros compositores americanos resueltos a crear novedades a toda costa; la diferencia es que Cage lo expresaba así con más frecuencia y en voz más alta. Así confesaba, por ejemplo, fijándose en el ruido del tráfico: «Escuchar esto es más hermoso que la música».[53] En pocas palabras, acabó por recibir cualquier sonido con actitud idéntica —si es que no más abierta todavía— a cuando sonaban los instrumentos musicales. El ruido de un programa que caía al suelo desde las manos de un miembro del público, el murmullo de otro oyente que le susurraba algo a su vecino de butaca, la tos de otro asistente, el repiquetear de la lluvia en el techo del auditorio o el vuelo bajo de un avión podía pasar a ser parte integral de cualquier composición.

Recibir con los brazos abiertos la incorporación de intrusiones ajenas a la música en su propia creación no era una actitud exclusiva de Cage, sino típica de los compositores progresistas de la década de 1950 que poco a poco fueron negándose a identificar los instrumentos con los que interpretar sus innovadoras obras, por ejemplo, o pidiendo a los solistas que «preparasen» el piano (es decir, que alterasen el tono habitual atando varias cuerdas o cargándolas con bloques de madera). Todas estas maniobras pretendían reducir, quizás hasta el extremo de la eliminación, el impacto emocional que el tiempo proporcionaba a las composiciones, consiguiendo que cada pasaje, que cada nota redundase en una sensación más placentera para el oyente. Cualquier cosa menos el sonido tradicional.

Cage era anarquista, tanto en el sentido musical como en el político. Disfrutaba enormemente ante la oportunidad de explicarse en conferencias, entrevistas y conversaciones grabadas. Tenía una imaginación creativa constantemente lanzada a la aventura y una mente que no se conformaba con ser optimista hasta la compulsión, sino que convertía en objetivo programático el no tener miedo a correr riesgos... o tenerlo a no correrlos. El orden del día de su larga carrera de compositor era impredecible; proporcionaba a su público un generoso menú de juegos y sorpresas. Aventurándose mucho más lejos que los compositores más avanzados del XIX, probablemente Cage consiguió despertar en el público más indignación que curiosidad.

3

En suma, el ataque que a principios del XX lanzó Schoenberg contra la tonalidad tradicional fue sin duda excepcional, pero no exclusivo, pues lo acompañaban en él solventes predecesores y comprensivos contemporáneos. Cuando menos dos utópicos de los primeros años del XX, Ferruccio Busoni, nacido en Italia y radicado en Alemania, y Alexánder Scriabin, solista y compositor ruso, experimentaron con tonalidades radicalmente novedosas. Con las drásticas revisiones que pretendía hacer sobre la armonía, Ferruccio Busoni, virtuoso del piano y teórico además de compositor, esperaba escapar «de la tiranía del sistema de los modos mayor y menor».[54] Scriabin, por su parte, quien en sus últimos años se fue interesando cada vez más por el misticismo, investigaba un sistema de desconcertantes acordes que inspirarían una felicidad universal. Un primer síntoma de la importancia de los Busoni y los Scriabin lo encontramos cuando en noviembre de 1918 Schoenberg fundó en Viena la Sociedad Privada de Conciertos como reacción ante el mercantilismo por el que se guiaban los gerentes de auditorios y confeccionó sus programas con obras de los compositores que, en su opinión, estaban haciendo meritorias aportaciones a la renovación musical: Mahler, Busoni y otros pioneros estaban en la lista. Stravinsky, que también formaba parte de la pequeña familia revolucionaria, jamás dejó de figurar en el catálogo de admirables modernos compilado por Schoenberg.

4

En los últimos veinte años de su larga vida, de 1951 a 1971, Stravinsky se embarcó en dos mudanzas que juntas dejarían muy atrás en distancia y espectacularidad a aquella que lo había llevado de Francia a Estados Unidos. La primera fue el paso al dodecafonismo. La segunda, el regreso al ballet. Tras la muerte de Schoenberg en 1951, Stravinsky dio la espalda al neoclasicismo en el que se había apoyado durante casi tres décadas y adoptó el método dodecafónico. En otras palabras, Stravinsky, antagonista declarado de la Segunda Escuela de Viena, acabó convirtiéndose en tardío —y meritorio— discípulo de Schoenberg y, sobre todo, de Webern.

La reacción pública fue doble: indiferencia por parte de los melómanos «del montón», que carecían de comprensión técnica y se conformaban con expresar agrado o desagrado ante la última em-

presa musical de Stravinsky, y vehemente rechazo por parte de los entendidos en música moderna, quienes acusaban a Stravinsky de haber demorado su conversión hasta después de la muerte de Schoenberg. Hubo quien adujo que Stravinsky estaba empezando a aburrirse (o, peor todavía, a aburrir) en un momento en el cual el dodecafonismo causaba sensación en los círculos avanzados. Otros opinaron que la intención de Stravinsky era hacer valer su superioridad sobre los austríacos —«el primer arquitecnólogo moderno de nuestro tiempo»,[55] había dicho de Schoenberg— y demostrar que, a pesar de estar a punto de cumplir setenta años, era capaz de manejar a la perfección un lenguaje de irreprochable modernidad con el que otros compositores de menor calidad habían luchado toda su vida.

A falta de un testimonio fidedigno del desertor en persona, esta asombrosa vuelta de las tornas tiene todos los visos de ser una reivindicación de competencia en todos los posibles estilos originales, exhibición de una flexibilidad portentosa que hace de Stravinsky el Picasso de la música moderna. Igual que el pintor pasaba, incursión tras incursión, por todos los estilos, produciendo en cada uno de ellos obras de arte de óptima calidad, Stravinsky había recorrido toda la gama de posibilidades compositivas sin dejar jamás de crear su característica música impresionante.

La segunda «innovación», también llegada en la década de 1950, llevó a Stravinsky al género que muchas décadas atrás lo había catapultado a la fama: el ballet. El artífice de su fecundo regreso fue el bailarín y coreógrafo georgiano George Balanchine, que desde 1933 vivía en Estados Unidos, donde después de ganarse la vida coreografiando comedias musicales, interludios de ballet para funciones de ópera y especiales televisivos, fundó en 1948 el Ballet de Nueva York y lo convirtió en la compañía más prestigiosa del mundo. Por espacio de veinte años, fue el recurso musical de Stravinsky. Había vuelto el compositor de *El pájaro de fuego*.

La era Balanchine

1

El primer encuentro de Stravinsky y Balanchine data de 1925 y tuvo lugar por arte de Diaghilev. Trabaron amistad cuando Balanchine se hallaba coreografiando una versión revisada de *El canto del ruiseñor* de Stravinsky, que cinco años atrás se había estrenado como ba-

llet con coreografía de Léonide Massine, por entonces favorito personal y profesional de Diaghilev. La amistad cristalizó en una alianza tácita, en gran parte como estrategia para soportar la vida en el régimen autocrático de «el mago» sin renunciar a la integridad artística. Desde principios de la década de 1950, la amistad maduró a lo largo de veinte años de íntima colaboración. Con plena razón los observadores de aquel trabajo conjunto se maravillaban ante la extraordinaria armonía y el colosal rendimiento que surgía de dos artistas tan diferentes para crear un fascinante ballet después de otro, notabilísimas adiciones todas ellas al canon tradicional. Exceptuando la práctica identificación de Picasso y Braque en el período cubista, mucho más breve, no existió en el arte moderno una conjunción tan íntima como la de Stravinsky y Balanchine. Diaghilev no le puso fin, sino principio.

Ya ha quedado descrita la imponente talla de Diaghilev, obstinado, imaginativo, dictatorial, versado hasta extremos asombrosos en todas las artes, a veces despreocupado de las cuestiones económicas. No todos sus planes para lanzar nuevos solistas o compositores, nuevos escenarios o pasos de baile estaban cimentados en argumentos sensatos ni eran independientes de quién fuese el bailarín que en ese momento lo tenía encaprichado. No desdijo en absoluto su carácter al recortar pasajes del ballet de Stravinsky y Balanchine *Apolo Musageta* (1928) sin molestarse siquiera en consultárselo. Con todo, el historiador que pretenda calibrar el papel de la danza en la modernidad artística debe colocar a Diaghilev en un lugar prominente. Ninguno de los ballets que había acogido en su repertorio podía haberse representado en Rusia, ni en la imperial ni, a partir de 1917, en la soviética: eran en exceso modernos tanto para un régimen como para el otro. En los tiempos de los zares, las convenciones del ballet decimonónico no habían perdido su vigencia; tras la Revolución, la creciente injerencia del Estado soviético en la autonomía artística tronchó por completo el profundo compromiso de los Ballets Rusos con la coreografía de vocación moderna, dato que en sí mismo da fe de la dedicación inquebrantable de Diaghilev a los placeres de la herejía. Tenía domicilios en el elegante Monte Carlo y, como su reputación y su influencia sin duda agradecían, también en París.

Como recordamos, Diaghilev había hecho gala de un finísimo olfato cuando en 1909, el mismo año de la fundación de los Ballets Rusos, le encargó a un Stravinsky todavía desconocido que compusiese de la música de *El pájaro de fuego*. Tras su espectacular triun-

fo continuó encargándole a Stravinsky la composición de más ballets de pareja originalidad. Y Balanchine, bailarín meticulosamente formado y músico de gran sofisticación técnica, también fue descubierto por Diaghilev. Siendo todavía adolescente, Balanchine se había revelado como un genio en el sentido más literal del término, una apreciación que no escapó al ojo de su primer mecenas importante.

Veinte años más joven que Stravinsky, en todo momento respetuoso (jamás servil) con el amigo que lo aventajaba en edad, el Balanchivadze llegado de Georgia —huelga decir que fue Diaghilev quien lo rebautizó como Balanchine y se esforzó en cultivar su espíritu arrastrándolo por todos los museos de arte de Europa— se había integrado en 1924 en los Ballets Rusos, donde inmediatamente lo habían puesto a trabajar de coreógrafo sin más miramientos. La maniobra, en flagrante desprecio de la juventud y falta de experiencia de Balanchine, fue una muestra más de la vista de Diaghilev tanto como una medida desesperada. Los Ballets Rusos habían perdido buena parte de su impulso: los fabulosos bailarines de los primeros años estaban ya retirados y la avidez de los amantes parisinos del ballet no se saciaba, ni mucho menos, con los talentos de los que disponía, con la única excepción de Balanchine.

En los cinco años que a Diaghilev le quedaban por vivir (falleció en el verano de 1929 de una diabetes que se había esforzado en descuidar llenando su dieta de dulces, con una falta de mesura que tal vez escondía un impulso autodestructivo), Balanchine coreografió otros diez ballets para la compañía, de los cuales sólo el *Apolo Musageta* llevaba música de Stravinsky. Resultó ser un momento histórico. Balanchine desnudaba la obra, extremando su carácter austero ya de por sí, eliminando lo que veía como florituras redundantes, como el color en el decorado y el vestuario, e incluso descartando la escena inicial por considerarla excesivamente dramática. Era el ballet moderno reducido a su mínima expresión.

El *Apolo* es un diálogo mudo entre cuatro bailarines, un Apolo efebo que madura con rapidez y tres de las musas asociadas a la música, Calíope, Polimnia y Terpsícore; la última dirige la danza, escogida por Apolo como compañera. El *pas de deux* se convirtió en uno de los momentos más memorables del ballet moderno. Se comprende que el *Apolo* haya sobrevivido incólume al paso del tiempo y a los caprichos de la moda, tan alejado en su tono simple y sereno del espectáculo de brillo abigarrado que era el ballet tradicional, un género que Stravinsky se había especializado en versionar escanda-

losamente antes de la Gran Guerra. Compuesto en pleno período neoclasicista, integra el metro alejandrino que Stravinsky tomó de los gigantes del neoclasicismo literario francés (en especial Racine y Boileau) y utilizó para anclar el ritmo.

En este ballet cuando menos, el elemento verdaderamente subversivo del dúo coreógrafo-compositor fue sin duda Balanchine. En un inusual acceso de modestia, Stravinsky atribuyó el éxito del *Apolo* a la danza de Serge Lifar y a la coreografía de Balanchine. Cincuenta años después, permitiéndose una locuacidad poco habitual en él, Balanchine habló del *Apolo* con unas palabras que serían profusamente citadas: «[Fue] el punto de inflexión de mi vida artística. La partitura —afirmó— fue una revelación. Parecía decirme que podía atreverme a no utilizarlo todo, que yo también podía eliminar.»[56] El coreógrafo pretendía así, por la vía de la voluntaria economía de recursos, complementar apropiadamente las composiciones neoclásicas de Stravinsky. «Empecé a entender cómo podía aclarar las cosas mediante la limitación, mediante la reducción de las múltiples posibilidades aparentes a la única inevitable.» Para el Ballet de Nueva York inventó posturas y gestos que, como de sobra sabía, infringían con escándalo las normas que desde siempre habían regulado la profesión; el *Apolo Musageta* ya incluía una intuición de tales innovaciones.

Las obras que compuso Stravinsky en esos años se apartaban llamativamente del espectáculo convencional que adoraban tantos amantes del ballet. Los ballets que a partir de ellas creaba Balanchine a los veintipocos años de edad demuestran que la etiqueta «modernidad clásica» no conforma necesariamente un oxímoron. El famoso lema «menos es más» que acuñó Ludwig Mies van der Rohe para su ámbito de actividad concuerda a la perfección con los ballets balanchinianos. El *Apolo Musageta* fue uno de los últimos triunfos de Diaghilev, que se extasiaba al cantar sus alabanzas (y no sólo porque Lifar, su amante, hubiese ofrecido una radiante interpretación de Apolo). Diaghilev fue un buen adepto del proyecto moderno que, pese a todas sus flaquezas, jamás perdió de vista una gran obra de potencial revolucionario.

2

La deuda de Balanchine con el empresario artístico sin par que le ofreció su primer puesto de trabajo y puso en sus manos grandes

dosis de autoridad se limitaba a saberse empujado con celeridad —con precipitación, de hecho— al trampolín desde el que inició su carrera. No fue ésta poca intervención, pero Diaghilev hizo más por la difusión del ballet moderno en el mundo al morir de lo que nunca había sido capaz de hacer en vida. Dos miembros de su *troupe*, Serge Lifar y Ninette de Valois, quienes habían despuntado como solistas, se convirtieron en coreógrafos y directores de sus propias compañías, en París y Londres respectivamente. Otros miembros de su círculo, coreógrafos como Fokine y Massine, también llevaron su talento al extranjero. Pero de toda la prole de Diaghilev, Balanchine fue quien más rápido descolló como la figura sin parangón que era.

Uno de los factores transcendentales que llevaron a Balanchine a la cima de una disciplina tan competitiva y lo mantuvieron en ella durante décadas enteras fue su inigualable talento musical. La labor del coreógrafo moderno no era fácil. Balanchine estudiaba las partituras con una sensibilidad excepcional, como si estuviese *viendo* la música sobre el escenario. Lejos de limitarse a ilustrarla con la dinámica de los bailarines, lo que hacía era, en sus propias palabras, visibilizarla, no someterla ni copiarla. Balanchine no aspiraba a hacer de la danza un acompañamiento de la música, ni tampoco al contrario; quería dar a los espectadores la oportunidad de escuchar al compositor con toda su atención al tiempo que los inducía a seguir sus propias interpretaciones de lo que oían. No es de extrañar que se convirtiese en el coreógrafo más fascinante de Stravinsky, jamás superado por ningún otro.

Encontrándose de súbito sin perspectivas serias a raíz de la muerte de Diaghilev, Balanchine aceptó fugaces empleos en París y Copenhague, además de dirigir durante una breve temporada su propia compañía. Cuando en 1933 el estadounidense Lincoln Kirstein, joven amante del ballet procedente de una familia adinerada, invitó a Balanchine a colaborar con él en la creación de una compañía americana que maridase el gusto y el capital de Kirstein con la obvia preeminencia de Balanchine como maestro de ballet, éste aceptó sin pensarlo dos veces, a falta de otras posibilidades. Con su inquebrantable profesionalidad, lo primero que hizo fue fundar una academia, la Escuela de Ballet Americano, para que sirviese de cantera de talentos a una compañía estadounidense. Resultó ser una inversión sensata: en la década de 1950 salieron de sus aulas sensaciona-

les artistas que llegaron a ser primeras bailarinas de talla internacional (como fue el caso de Tanaquil Le Clerq, que más tarde sería la cuarta esposa de Balanchine).

El público estadounidense, sin embargo, necesitaba su tiempo. Hubo que esperar hasta abril de 1948 para que el Ballet de Nueva York, después de una larga historia de decepciones y tardanzas, estrenase su primera función completa en el City Center. Para entonces Balanchine había residido quince años en Estados Unidos, sin jamás cejar en la visión de Kirstein de llevar el ballet moderno a Norteamérica. Todavía faltaba una década para que en 1957 coreografiase *Agon* con música de Stravinsky y se ganase así la lealtad de un público entusiasta que lo acompañó hasta su muerte, en 1983.

La historia de *Agon* es otro ejemplo de mecenazgo que pervivió en la era de la burguesía. Kirstein, el benefactor intenso, apremiante y pródigo, se enfrentaba a los espíritus creativos de iniciativa autónoma que, en lugar de ponerse firmes en el acto ante las sugerencias de un caballero adinerado, preferían esperar a que llegase el momento perfecto, la imagen necesaria, para captar la inspiración de emprender un nuevo ballet. Tras el longevo *Apolo*, seguido por otra creación Stravinsky-Balanchine, *Orfeo* (1948), Kirstein le pidió una y otra vez a Balanchine que compusiese un «tercer acto», quizá con un Apolo fundador de ciudades. Balanchine y Stravinsky no dejaron de posponer el proyecto hasta que, al descubrir la Grecia clásica que ellos preferían, emprendieron *Agon* (1957), un clásico duelo de voluntades, un ballet abstracto en su mayor parte, puede decirse que sin argumento, que exigía la energía, rapidez y claridad características de Balanchine. Ocho mujeres y cuatro hombres, ataviados con indumentaria de ensayo, trabajaban bajo unas cegadoras luces laterales.

El duelo más notable de los que ejemplifican *Agon* es el famoso *pas de deux*, interpretado entonces por el soberbio dúo de bailarina blanca (Diana Adams) y bailarín negro (Arthur Mitchell), el primer hombre de su raza en alcanzar el puesto estelar de primer bailarín del Ballet de Nueva York. No se explica la elección afirmando que Balanchine fue un activista defensor de los derechos civiles adelantado a su época; el motivo real era que se proponía, en uno de sus rasgos más característicos, dramatizar al máximo los contrastes, entre ellos el de una mano muy negra posada sobre un brazo muy blanco. Aquel momento, como recuerda Melissa Hayden, una de las bailarinas principales de la compañía, fue «verdaderamente increíble».[57] El colorido de modernidad de la música compuesta por

Stravinsky bebía libremente de las danzas del XVII francés y las reformaba en la escala dodecafónica que, como sabemos, el compositor había adoptado en los últimos tiempos. Como tan a menudo ocurre en el camino de lo moderno, pasado y futuro convivían en armonía.

Todo lo anterior supuso en sí mismo una cabal fuente de asombro, pero lo auténticamente pasmoso fue el éxito aplastante de *Agon*, punto en el que el relato toma un camino diferente al que habitualmente marcaba el destino de las creaciones vanguardistas. Los bailarines, los críticos y el público se sintieron conmocionados ante lo que habían presenciado y pidieron más. Stravinsky había dudado hasta tal punto de que el público supiese recibir aquella obra tan difícil y concentrada que ni siquiera estuvo en Nueva York la noche del estreno. En lugar de ello comenzó recibir de amigos y allegados recortes de críticas y testimonios en primera persona que demostraban lo infundado de su escéptico pesimismo.

De entre estas misivas destaca la que Diana Adams remitió a Stravinsky. «Le envío unas letras para expresarle el placer y la emoción que hemos experimentado al interpretar *Agon*. Ojalá estuviese en todos los repertorios. [...] La respuesta del público es tremenda, parece que les encanta, y se han añadido varias funciones más. Espero de corazón que haya visto las críticas, todas maravillosas. Felicidades y gracias por componernos una música tan hermosísima.»[58] Además de que no abunda esta clase de homenajes en la historia de la modernidad, mucho se puede deducir del «componernos» de Adams. Como Balanchine y Stravinsky pertenecían al Ballet de Nueva York, la compañía les pertenecía a ellos.

Lo aplastante del éxito, no obstante, no significó ni mucho menos que Balanchine acaparase el mercado del ballet moderno. Algunos números de su autoría no tenía nada de radicales: eran espectáculos humorísticos, patrióticos e incluso tradicionales hasta el rubor. Su *Cascanueces* sobre música de Chaikovski, por ejemplo, era una velada del género de ballet que se veía en tiempos muy anteriores a Diaghilev. Lo que más hizo por garantizarle a la compañía el favor de nuevos públicos fue la decisión de Balanchine de poner a niños bailarines sobre el escenario sin condescendencias. La novedad se traduciría en las excelentes taquillas que desde entonces se embolsó el Ballet de Nueva York en la temporada navideña. Otros coreógrafos de vocación moderna, como Frederick Ashton (desde Londres), Antony Tudor (también en Nueva York) y John Cranko (desde Stuttgart) demostraron ser una interesante competencia para Balan-

chine. A Tudor, el psicoanalista de la coreografía, nadie pudo acusarlo jamás de superficialidad, pues no en vano regresaba reiteradamente al motivo del conflicto interno en sus personajes. Pero Balanchine sí estaba expuesto a tal crítica.

El historiador de la modernidad no osa pasar por alto este análisis de tenor escéptico. De las dos cualidades que he destacado como definición de lo moderno, el triunfo de Balanchine con la primera, la violentación calculada de lo convencional, está fuera de toda duda: sus obras más exquisitas rebosaban innovaciones, cautivadoras y chocantes a partes iguales. Mas su investigación de la segunda, la exploración de la experiencia subjetiva, planteaba más problemas. Sus detractores insistían en que las coreografías de Balanchine aquilataban el virtuosismo técnico a expensas de las dimensiones invisibles de los intérpretes; en pocas palabras, afirmaban que les faltaba corazón. Es incontrovertible que los grandes ballets de Balanchine, muy en particular los que carecen de argumento y por lo tanto no pretenden ser sino ellos mismos, ballets en estado puro, procuraban un rigor que permitiese al coreógrafo utilizar el cuerpo de los bailarines como instrumentos hiperflexibles que, forzados hasta el límite, creasen formas. Balanchine no fue el primero en liberar el cuerpo del bailarín (el mérito corresponde a una generación anterior de virtuosas vanguardistas, como las americanas Loie Fuller e Isadora Duncan o la alemana Mary Wigman), pero en su larga historia jamás el ballet había implicado tanta exigencia física como en sus manos.

Balanchine sin duda se fijaba en aquellas bailarinas que podían interpretar sus invenciones proyectando una imagen de facilidad, o al menos hacerlas pasar por ejecutables sin necesidad de someterse a esfuerzos físicos intolerables; las entrenaba para ello al lado de otra de sus grandes aportaciones al ballet, los bailarines de físico poderoso y masculino. Sin caer nunca en el sadismo, adaptaba las coreografías a los puntos fuertes de cada bailarín en concreto y decoraba sus figuras con toques de humor y blancas travesuras. Los magníficos cuerpos que se encargaban de plasmar en la realidad el producto de la imaginación de Balanchine, no obstante, no conseguían revelar a determinados espectadores la profundidad de sus sentimientos ni, por extensión, la subjetividad emocional del propio coreógrafo. Balanchine era tan subjetivo como cualquier artista abstracto en tanto que atendía a sus propios impulsos y a las reacciones más íntimas y personales que le inspiraba la música que coreogra-

fiaba, pero el resultado, al menos para los escépticos, pecaba de exceso de intelectualismo, se acercaba demasiado a la imagen de una serie de ejercicios encadenados en figuras. Sus ballets se asemejaban a los relatos de casos freudianos que, a pesar de la sutil indagación de una mente en conflicto, sin olvidar los apetitos y las ansiedades inconscientes, acababan siendo revelaciones objetivas de estados subjetivos. El deleite que podía deparar un ballet de Balanchine, criticaban sus detractores, era el placer de la geometría, no lejos de la gratificación que un amante de la pintura podría encontrar en las célebres retículas de Mondrian: una apreciación aséptica y casi científica de equilibrios y contrastes de color, pero no, por ejemplo, el placer de contemplar la fuerza emotiva que Picasso imprime al pintar a sus amantes.

Y, sin embargo, las reacciones que habitualmente provoca la pintura de Mondrian se sitúan en el extremo opuesto de las motivaciones que inspiraban al Balanchine coreógrafo. He hablado ya de los problemas psicológicos de Mondrian, del creciente miedo a la naturaleza que en realidad escondía un temor a la intimidad sexual; el fenómeno natural que inducía mayores cotas de ansiedad en el espíritu de Mondrian era la mujer. Las líneas rectas perfectamente calibradas, los rectángulos de color —sobrios, repetitivos, sin textura— y el drástico rechazo de cualquier otra línea, incluso la diagonal, evidencian sus represiones. Que la mayoría de los espectadores de sus obras no perciban el pánico que ocultan tales diseños ni la evasión que acecha tras esos lienzos aparentemente fríos y reservados se explica porque a su modo poseen una extraña belleza.

Las creaciones de Balanchine, por contra, demuestran que el miedo a la mujer no se contaba, ni mucho menos, entre sus problemas. Balanchine no era un manipulador frío y distante de bailarinas sumisas. De hecho, a juzgar por la calidez con la que respondieron a su obra tanto los bailarines como el fiel público, ni unos ni otros se referirían nunca a él con la coordinación de adjetivos «frío y distante». Aunque resulta imposible sintetizar la colosal producción de Balanchine en un único motivo, hay un tema que sistemáticamente protagonizó sus obras: la adoración del hombre por la mujer. Adoptó múltiples formas en sus coreografías; Anna Kisselgoff, la crítica de ballet del *New York Times* escribió en enero de 1999 a propósito de uno de tantos ballets de Balanchine —tal vez el favorito del propio coreógrafo, que gozaba con su contemplación más que con ningún otro—, el tardío *Concierto para violín* de Stravinsky (1972): «Es bien sabido que la sexualidad aflora en los ballets

stravinskianos más cerebrales de Balanchine». En ese ballet, afirma Kisselgoff, «creó dos de sus estudios más sutiles de las relaciones hombre-mujer».[59] Salta a la vista que la barrera que separaba el análisis de la pasión en la vida interior analítica de Balanchine era extremadamente porosa en toda su extensión.

Nos consta que su vida giraba en torno a las mujeres: se casó cuatro veces, las cuatro con bailarinas. Si su «princesa de alabastro», Suzanne Farrell, la musa de sus últimos veinte años, lo hubiese querido, habrían sido cinco los matrimonios de su vida. Bailarina atractiva y desenvuelta, seductora inocente para quien Balanchine ideó deslumbrantes papeles que realzaban sus mayores virtudes, Suzanne Farrell era para él la combinación más exquisita de pura feminidad y competencia artística. La fascinación de Balanchine poco tenía de excéntrica; un ejército de admiradores lo acompañaban en su adoración. Estar enamorado de Suzanne Farrell no era patente exclusiva de Balanchine. El enamoramiento no interfirió en su actividad coreográfica: el coreógrafo lo transformó en grandiosos ballets. El retrato que presenta a Balanchine como un hombre sin sentimientos, o incapaz de expresarlos, no pasa, pues, de caricatura.

3

Independientemente de todo lo anterior, sigue siendo cierto que Balanchine se sentía más cómodo en un estilo de coreografía racionalista (en ocasiones muy agradable desde el punto de vista estético) que con las danzas orientadas al autodesenmascaramiento de la confesión. Ello explica el enorme contraste que existe entre sus obras y las creaciones de Martha Graham, incontrovertible suma sacerdotisa de la danza moderna norteamericana. En el ámbito de la danza, la modernidad bebió de dos fuentes muy determinadas, coincidentes ambas en el alejamiento radical respecto de la tradición, pero sin apenas intersecciones, a saber, el ballet moderno y la danza moderna. En el núcleo de la formidable productividad de Graham encontramos la aprehensión y dramatización de las pasiones más profundas como fuente de energía única y verdadera, tanto en su papel de coreógrafa como en el de intérprete. Balanchine, por su parte, se deleitaba en lo que he llamado los placeres de la formalización por medio de la sublimación de sus sentimientos en duelos de protagonistas femeninos y masculinos, siempre profundamente satisfactorios y en ocasiones incluso conmovedores. La excitación erótica,

por muy cubierta que se hallase bajo la espectacularidad de la técnica, bullía por debajo de la superficie; sin estallar en explosiones baratas ni momentos de patetismo, sí se traducía en una profunda sensación gratificante, tanto para los intérpretes como para el público. Martha Graham suscitaba reacciones muy semejantes pero a su propia manera, de un modo mucho más directo en su sensualidad.

Graham era una belleza imponente, si bien poco canónica, con sus ojos de penetrante mirada, sus pómulos marcados y un cuerpo esbelto y flexible, aunque más curvilíneo que el de las bailarinas casi esqueléticas de Balanchine. Nacida en California en 1894 en el seno de una familia sostenida por un profesional liberal —su padre era médico, interesado en las especialidades mentales—, Graham llegaba al término de la adolescencia cuando descubrió la vocación de su vida al ver actuar a la bailarina estadounidense Ruth St. Denis. Tras varias posposiciones, se matriculó a los veintiún años en Denishaw, la que a la sazón tal vez fuese la única escuela y compañía de danza seria de todo el país, dirigida precisamente por Ruth St. Denis y su marido, Ted Shawn. Rápidamente aprendió todo lo que ellos podían enseñarle y, alienada por la atmósfera sentimental y cuasirreligiosa que se respiraba en la compañía, una abigarrada amalgama de influencias exóticas y doctrinas de la ciencia cristiana, decidió establecerse por su cuenta. En 1926, después de un tiempo impartiendo clases de danza en la Facultad de Música de Rochester (Nueva York), período que aprovechó para desarrollar un estilo único y personal, presentó al público su primera obra. Tenía entonces treinta y dos años, la edad en la que otras bailarinas empezarían a pensar en retirarse.

Pero Graham, desde el momento en que supo cuál era su misión, jamás vaciló. Coreografió docenas de danzas solistas, apuntando muy alto en cuanto a temas: el Oeste americano, la religión, la vida y la muerte, la mujer. Las escenificaba con decorados y vestuarios minimalistas, haciendo gala de una maestría que no hacía sino aumentar. Permeable a las sugerencias, siempre que le pareciesen serias y profundas, amplió su radio de acción. En 1929 compuso su primer ballet para un puñado de bailarines y se rodeó de una compañía de discípulos que la adoraban. Todavía entonces, con todo, seguía decidida a ser el único timonel de su empresa; disfrutaba de su monopolio de potestad y trabajaba sin pausa en la traducción de sus emociones más intensas a elementos visuales. Como quiera que se negara a dejar «su» papel en manos de subordinados, interpretaba por sistema el rol protagonista. Su obra era equiparable, surgida

en Estados Unidos de manera independiente, a la *Ausdruckstanz* o danza expresionista de Mary Wigman, que desarrollaban los intérpretes de las vanguardias en la República de Weimar.

La del hereje es una misión arriesgada: durante años Martha Graham bailó en auditorios medio vacíos. Sin contar con un solo modelo en el que inspirarse, excepción hecha de una docena de inquebrantables aliados, Graham trabajó casi toda su vida en soledad. La sostuvo en su causa una visión que durante mucho tiempo nadie supo apreciar. Martha Graham, fallecida en 1991 a los noventa y seis años tras vivir buena parte de su vida en la precariedad económica con la que pagaba sus principios, llevó las marcas clásicas del artista moderno en su férrea determinación y su indiferencia por modas y riquezas. Tras las apariciones en espectáculos de vodevil a las que se prestó con renuencia al inicio de su carrera, se negó obstinadamente a participar de nuevo en el teatro comercial, con lo cual se vio abocada a pasar hambre, en el sentido literal, durante años. Después, acabada la Segunda Guerra Mundial, llegó el reconocimiento del público: sus funciones comenzaron a llenarse de espectadores y Graham fue entronizada como institución nacional. Pero muchos años antes de ese éxito, ella había creído que debía hacer llegar a su cultura un mensaje importante. Y como buena moderna realzó siempre y en todo momento su contemporaneidad. «Ningún artista se adelanta a su época —declaró—. El artista *es* su época.»[60] Con esta declaración se cierra el círculo de la historia de la modernidad: Baudelaire, con quien se iniciaba este estudio, había afirmado lo mismo hacía más de un siglo. En sintonía con otros modernos, del pasado reciente o de tiempos más distantes, dedicados a componer o a bailar, Martha Graham quiso ante todo vivir en su época.

Capítulo seis

Arquitectura y diseño: la maquinaria, un nuevo factor en los asuntos humanos

«No hay nada más importante que la arquitectura»

1

Los primeros clásicos de la arquitectura moderna aparecieron pocos años antes del estallido de la Primera Guerra Mundial. Los pioneros que los diseñaron no tenían mucho en común salvo el antagonismo hacia el mundo académico, la Escuela de Bellas Artes, cuyos privilegios y gustos suscitaban en aquéllos contrariedad y desprecio. Los salones semioficiales que ratificaban los principios consagrados —la veneración del estilo gótico, junto con una confianza ciega en las fachadas neoclásicas y un apetito insaciable de ornamentos manidos— invitaban a los modernos a seguir su propio camino independiente. Un banco, decían los tradicionalistas satisfechos con las instrucciones de Bellas Artes, debe parecer un banco, es decir, una copia reconocible de una estructura romana antigua, al menos tal como se la imagina. En marcado contraste, según los diseñadores innovadores de mediados de siglo, un banco debía rechazar las señas de identidad habituales y experimentar con nuevas formas, materiales no ensayados, gratos colores informales.

En su afán por hacer cosas novedosas, los modernos aprovecharon las más diversas fuentes de inspiración. Ningún otro período de la historia de su profesión ha sido tan prolífico en innovaciones que se alejaban de lo que exigía la mayor parte de los clientes, a saber, cómodos diseños calificados, por admiradores y detractores, como «eclécticos» e «historicistas». La mayoría de los clientes —siempre la mayoría, incluso en pleno apogeo del movimiento moderno— insistía en encargar edificios que recordaban al pasado consagrado

por la tradición, aunque fueran insulsos o incorrectos. A menudo recurrían a un surtido incongruente de modelos retrógrados: imitaciones de estilos que ya no valía la pena imitar o mezclas incoherentes, nada elegantes, de estilos heterogéneos.

Algunas de las primeras estructuras modernas, contrapuestas a los gustos dominantes, introducían una extraordinaria serie de innovaciones. El edificio de pisos de Auguste Perret en París, manifiestamente construido con un invento reciente, el hormigón armado (1905); la Darwin Martin House de Frank Lloyd Wright en Buffalo, fruto de varios años de experimentos con una planta abierta que apunta hacia el exterior (1904); la fábrica de zapatos Fagus de Walter Gropius, bañada por la luz solar y ostentosamente desprovista de pilastras angulares (1910); la enérgica Casa Steiner de Adolf Loos en Viena, absolutamente carente de ornamentación, ridiculizada (según un comentario contemporáneo atribuido al emperador Franz Josef) como una casa escandalosa sin cejas (también de 1910).

A menudo se infravalora la turbación, pronto transformada en rabia, que suscitaron estas provocaciones entre los arquitectos convencionales y la mayor parte de sus potenciales clientes. Los radicales trastocaban los principios laboriosamente adquiridos, apostaban por materiales poco conocidos y escasamente valorados, sin mostrar el menor respeto a las costumbres heredadas de la antigua Grecia y Roma. La rivalidad por conquistar la mente y el bolsillo de los clientes tampoco era siempre un mero combate entre dos adversarios claramente definidos. En Francia, donde tales disputas se libraban de forma particularmente exacerbada, un tercer grupo, liderado por Eugène-Emmanuel Viollet-Le-Duc, complicaba el teatro de operaciones y, a menudo, el desenlace de la contienda. Viollet-le-Duc, célebre teórico de la arquitectura (su texto obligado e influyente, *Entretiens sur l'architecture*, era uno de los libros favoritos de Frank Lloyd Wright) y polémico restaurador de iglesias y castillos desde mediados de siglo, igualaba a los protomodernos en su hostilidad hacia la Academia. Las rígidas prescripciones, las rencillas internas y los publicitados honores académicos, como el Prix de Rome, le parecían tributos a una nostalgia trillada, que de ese modo, desafortunadamente, se mantenía viva. Para Viollet-Le-Duc, el estilo gótico era el ideal, pero esto no significaba que propugnase simples imitaciones de las catedrales francesas. Con un planteamiento que parecía verdaderamente moderno, exigía soluciones contemporáneas para los problemas contemporáneos, una arqui-

tectura moderna construida literalmente sobre los cimientos de lo gótico.

Esta modernidad retórica no era, claro está, suficientemente drástica para los modernos, que, pese a su admiración por los clásicos, rechazaban tales compromisos con el pasado. Pensemos en el puro compromiso con lo nuevo tal como lo proclamó el joven arquitecto italiano Antonio Sant'Elia, afiliado desde 1914 a los futuristas italianos, pintores, poetas y propagandistas de un progresismo desaforado. La persuasión del mensaje futurista se aprecia en las palabras que pronunció en 1913 un compatriota de Sant'Elia, Antonio Gramsci, todavía estudiante pero con visos de llegar a ser un intelectual comunista influyente, cuando lamentó «la demoledora pobreza de la producción artística actual».[1] Esta despectiva opinión sobre sus rivales, los respetables creadores y guardianes del gusto, era común entre los modernistas de casi todos los países. Recordemos que, en Gran Bretaña, T. S. Eliot despotricaba contra la poesía contemporánea en un lenguaje que Sant'Elia habría refrendado respecto de la arquitectura de su tiempo.

Para Sant'Elia, a pesar de sus cualidades utilitarias la arquitectura era arte, y los recientes inventos tecnológicos eran objetos dignos de recibir juicios estéticos. El cristal, el hormigón y el hierro, decía, son «un dechado de belleza inherente a sus líneas y modelado». Otros futuristas se hicieron eco de esta defensa de los materiales humildes. Umberto Boccioni, calabrés arraigado en el norte de Italia, casi tan polemista como pintor y escultor, propugnaba un enfoque del arte constructivo esencialmente ajeno a los gustos actuales. «En la creación arquitectónica —advirtió— el pasado es un lastre en la mente del cliente y el arquitecto.» Por lo tanto, la creatividad debe apartarse de la tradición: «Debe empezar de cero».[2]

Al igual que otros futuristas, Boccioni, que murió joven en un accidente en 1916, se inspiró en diversos movimientos artísticos innovadores de forma un tanto indiscriminada, pero, como han señalado los estudiosos con cierto pesar, nunca logró sintetizarlos en un estilo nuevo. «La pintura futurista, incluso el mejor Boccioni —concluye el historiador del arte George Heard Hamilton—, es una combinación inestable de pinceladas neoimpresionistas, colores chillones expresionistas y dibujo cubista.»[3] Los eslóganes escuetos y provocativos, que encarnaban un movimiento incesante y transmitían sensaciones de actividad, ritmos trepidantes, iban a ser inspira-

ción de los nuevos pintores. En suma, al menos para los futuristas, el pasado —frente a lo que sostiene Viollet-Le-Duc— nunca fue una referencia fiable para el futuro, ni siquiera para el presente.

El futurismo asumió una ambiciosa tarea que tenía más visos de llevarse a cabo en la obra de Sant'Elia que en la de ningún otro arquitecto moderno italiano. Sin embargo, su trayectoria se vio obstaculizada por la fatalidad, pues no vivió lo suficiente para ver realizados sus planes de una ciudad nueva. La misma guerra que había defendido con ardor lo incluyó entre sus víctimas; como buen futurista, Sant'Elia se mostró tan belicoso y decidido como sus compañeros a arrastrar a Italia a un conflicto que al principio había presenciado como espectador neutral. Cuando Italia se sumó a los Aliados en 1915, él se alistó voluntariamente y, en octubre del año siguiente, murió en el frente. Un siglo antes, Goethe había advertido sabiamente a sus lectores que tuviesen cuidado con lo que deseaban en su juventud, pues podrían conseguirlo en la edad adulta. Así pues, el legado de Sant'Elia se limita a una serie de brillantes dibujos a tinta, a veces realzados con vistosas acuarelas: casas de pisos que llegan al cielo, robustas centrales eléctricas y terminales de ferrocarril, avenidas que separaban diversos modos de transporte. El ideal que nutría estos bosquejos se encarna en una máxima predilecta de los futuristas, que ensalza en una sola palabra un mundo en acción constante: dinamismo.

La necesidad de repensar la arquitectura con un desprecio moderno de los gustos actuales impregna los escritos programáticos de los futuristas. Vale la pena reproducir aquí algunas citas de los primeros manifiestos del grupo, firmados por el poeta y editor F. T. Marinetti, fundador del movimiento e inventor de su nombre, por la habilidad con que relacionan los juicios estéticos con las condiciones sociales contemporáneas: «Fenómenos tan modernos como el nomadismo cosmopolita, el espíritu democrático y la decadencia de las religiones —escribió en 1911— han dejado obsoletos los vastos edificios decorativos e imperecederos que antaño sirvieron para expresar la autoridad regia, la teocracia y el misticismo». El derecho a la huelga, la igualdad ante la ley, las costumbres modernas de higiene y confort doméstico requerían «grandes edificios de pisos bien ventilados, ferrocarriles de absoluta fiabilidad, túneles, puentes de hierro, gigantescos transatlánticos veloces, villas construidas en las laderas de las montañas, orientadas a las brisas y al paisaje, inmensas

salas de reuniones y cuartos de baño diseñados para el rápido cuidado cotidiano del cuerpo». Y dejaba a sus lectores lo que denominaba «regalo explosivo», la observación de que «nada es más bello que el marco de acero de una casa en construcción». «Simboliza nuestra pasión ardiente por la realización de las cosas.»[4]

En su catálogo exhaustivo, Marinetti recapitulaba los principios futuristas tanto para las residencias privadas como para los monumentos públicos: la necesidad de ampliar el significado de la belleza a otros aspectos estéticos que los jueces convencionales habían pasado por alto erróneamente; el poder absoluto de los fenómenos modernos como el movimiento rápido, el creciente secularismo y la cultura física actual; la superioridad del devenir imaginativo sobre el ser estático; todos estos aspectos deben plasmarse en los edificios. A la luz de este análisis, Sant'Elia parecía predestinado a adherirse al futurismo. Los dibujos —se han conservado unos trescientos— documentan este programa para el diseño de una ciudad nueva (*Città Nuova*) que tendría en cuenta los rasgos emergentes que ensalzaba Marinetti. Los modernos, observaba Sant'Elia haciéndose eco del maestro, «ya no somos los hombres de las catedrales, los palacios y las tribunas».[5]

Sant'Elia, nacido en Como en 1888, se trasladó a Milán para formarse en arquitectura y abrió un estudio allí. Fue en Milán donde contribuyó a fundar en 1912 una organización que pretendía difundir las «nuevas tendencias» —*Nuove Tendenze*— y dos años después organizó la primera exposición del grupo y escribió parte de sus textos programáticos. Italia, para muchos de sus intelectuales, parecía ir a la zaga de las culturas de los Estados vecinos, y se apreciaba el descontento en todos los sectores, desde la izquierda marxista hasta el monarquismo reaccionario. En este ambiente, la tentación de explorar —o acaso adoptar— doctrinas ajenas era irresistible. *Nuove Tendenze* no era un grupo tan doctrinario y político como el futurismo, pero tendió un puente hacia los futuristas, que por naturaleza llamaban la atención de la prensa.

2

La prehistoria de las «nuevas tendencias» de largo alcance en la construcción se retrotrae un siglo y medio en el tiempo. Fueron los ingenieros —no los arquitectos— quienes abrieron camino. Liberados de las constricciones académicas y decididos a resolver proble-

mas prácticos, diseñaron puentes asombrosos que atravesaban espacios hasta entonces insalvables, y audaces salas de exposiciones o terminales de ferrocarril que eran obras maestras estéticas sin pretenderlo. El arquitecto creativo más extraordinario del siglo XIX era un aficionado, sir Joseph Paxton, constructor de jardines de invierno, que diseñó, con la colaboración de competentes ingenieros, el Palacio de Cristal para albergar la Gran Exposición de Londres de 1851. Esta construcción de hierro y cristal, hecha exclusivamente con piezas prefabricadas, era la más moderna de la época. La circunstancia sorprendente de que un buen victoriano propusiese este diseño sin igual y un comité de buenos victorianos lo autorizase sirve, tal vez, para refutar la tesis de que los victorianos carecían de gusto y de espíritu aventurero.

A mediados del siglo XIX, la imagen que iba a prevalecer en la arquitectura y el diseño modernos se condensaba ya en dos palabras de peso —«honestidad» y «simplicidad»— que los arquitectos y críticos de vanguardia arrojaban como artillería contra los colegas tradicionales. Se proclamaban ambos rasgos como ideales, aunque se aplicaban raras veces y muy tímidamente. La honestidad requería utilizar los recursos disponibles con franqueza, en lugar de ocultarlos de la vista si se consideraban «poco dignos». Pintar un material para asemejarlo a otro era una práctica muy común, pero cada vez más voces críticas sostenían que, dado que la madera y el acero tienen belleza propia, los arquitectos debían mostrarlos con sinceridad. En cuanto a la simplicidad, muchos diseñadores que defendían de boquilla ese ideal lo infringían a menudo con la coartada (no siempre infundada) de que poco podían hacer frente a los clientes que reclamaban ostentosos detalles. Revalorizar en el mercado la retórica de la arquitectura moderna requería educar no sólo a los arquitectos sino también a los clientes.

Durante la segunda mitad del siglo XIX ya se llevaba a cabo esa labor. El arquitecto inglés Charles Francis Annesley Voysey, que en 1882 inauguró la práctica de diseñar casas particulares con todos sus equipamientos, como ropa blanca estampada, papel pintado, teteras y mobiliario, era tal vez la figura de transición más optimista de cuantas apostaban por un futuro libre de obstáculos para el diseño. En 1893, unos años antes de que el categórico arquitecto vienés Adolf Loos lanzase el célebre lema de «El ornamento es delito», Voysey declaró en una entrevista: «El peligro actual radica en el exceso de decoración; carecemos de simplicidad y hemos olvidado el sosiego». Y, como buen moderno entusiasta, se declaraba firme-

mente decidido a «vivir y trabajar en el presente».[6] En las preciosas casas de campo que diseñó, plasmaba los ideales poco convencionales de honestidad y simplicidad. El gusto radical de Gropius, o incluso el de Mies van der Rohe, no distaba mucho de tales postulados.

A semejanza de otros coetáneos, y algunos antecesores inmediatos, un creciente número de arquitectos se esforzaba en trabajar en consonancia con su tiempo. El más coherente y enérgico de los artistas que aclamaban la supremacía del momento era el gran moderno norteamericano Frank Lloyd Wright. Nacido en Richland Center, Wisconsin, en 1867, en el seno de una familia culta —su padre, abogado y político, se convirtió en un firme predicador baptista itinerante, y su madre, que provenía de una familia adinerada, había adoptado la respetable profesión de la enseñanza—, heredó de sus padres el amor a la música y al aprendizaje. Pero el impulso de estar al día parecía propio de Frank. «Lo importante es la vida cotidiana —escribió a una de sus hijas en 1921—, no mañana o ayer, sino hoy. Nunca alcanzarás nada mejor del "ahora" si lo tomas como se debe.»[7] Hablaba en nombre de otros. Las disputas habituales entre los constructores victorianos y sus clientes sobre qué estilo histórico, griego o veneciano o renacentista, era superior a sus rivales —es decir, más «honesto»— le parecían a Wright, así como a otros modernos, una huida reaccionaria de la vida del presente, una deslealtad a la profesión.

Tales disputas, intentos de asignar un lugar adecuado a la novedad en arquitectura, eran un subtexto constante de la profesión. Una de las cuestiones significativas que se planteaban giraba en torno al lugar adecuado de la máquina en la construcción. Como el siglo XIX se convirtió cada vez más en la era de la maquinaria, los arquitectos se veían obligados a posicionarse al respecto. Cada vez más los sistemas mecánicos sustituían la mano de obra humana, y no sólo en las fábricas. La máquina de escribir, el cable transatlántico, el tren de alta velocidad, el ascensor, el automóvil, la aspiradora y, en la construcción, materiales como el hormigón y el acero, que hacían posibles los muros de cristal, cambiaron para siempre la vida de la fábrica, la oficina y el hogar. Lo que otrora fuera resultado de laboriosa (y cara) fabricación manual empezaba a producirse en grandes cantidades y con un coste mucho menor. El dilema que seguía en el aire era si esta revolución era una mal-

dición o una fortuna. Había argumentos plausibles para defender ambas tesis.

Como vemos, los defensores de los recursos industriales se enfrentaban a una resistencia obstinada. Las grandes exposiciones mundiales de Londres, Chicago y París, que desde mediados del siglo XIX mostraron al público nuevos productos accesibles para quien pudiera pagarlos, obtuvieron una recepción mixta entre las personas de buen gusto. Se expresaron notables objeciones, entre las que destacan por su elocuencia, en la segunda mitad de siglo, las del inglés radical William Morris, que abogaba por la integridad y coherencia en el uso de los materiales y aspiraba a restablecer un vínculo con el gusto medieval, en el que —a su parecer— la factura esmerada complacía tanto al artífice como al usuario.

Para ejemplificar su convicción, Morris, que era a la vez poeta, pintor, diseñador y vendedor para clientes selectos, diseñó magníficas mantelerías y papeles pintados, artículos resistentes, atractivos, con dibujos inspirados en la naturaleza. En su época habían surgido movimientos como Arts and Crafts en Inglaterra o los talleres austríacos del Wiener Werkstätte, que cultivaban la excelencia en la calidad, a un precio necesariamente elevado, y se oponían firmemente al eclecticismo de mal gusto. Para un ideólogo como Morris, que en los últimos años de su trayectoria se convirtió al socialismo, este conflicto entre calidad y cantidad llegó a ser un obstáculo que nunca logró salvar. Tampoco lo consiguieron otros. Los arquitectos y diseñadores modernos del siglo XX desarrollaron su trabajo en medio del clamor que suscitaba la máquina.

Conviene señalar otro aspecto notorio y esencial: la arquitectura era, más que ninguna otra arte, una actividad pública que dejaba rastros perceptibles y duraderos. Requería pingües inversiones y no podía permanecer ajena a la atracción (y la amenaza) de la política partidista: la indiferencia o el patrocinio del Estado, el ejercicio del dominio público, los funcionarios que se inmiscuían en las decisiones estéticas al conceder o retirar los permisos de construcción, el poder de los ricos implicados en las decisiones políticas. No es de extrañar que algunos arquitectos nada convencionales llegasen a considerarse figuras históricas. El arquitecto norteamericano Philip Johnson, que durante décadas fue un ferviente defensor del International Style moderno, lo expresó con nitidez a comienzos de los años sesenta: «Los monumentos perduran mucho más que las palabras. Las civilizaciones son recordadas por los edificios. No hay nada más importante que la arquitectura».[8] En vista de la sublime

prepotencia característica de los principales arquitectos, esta afirmación puede parafrasearse como «Nada es más importante que el arquitecto».

«Una casa es una máquina para habitar»

Un edificio, como diría Philip Johnson, probablemente será mejor valedor de la innovación que las palabras, pero no se desprende este principio del torrente verbal que derrocharon los arquitectos modernos para argumentar sus tesis. A otros artistas también les gustaba explicarse en público, pero eran tímidos aficionados en comparación con los arquitectos de fuertes motivaciones ideológicas, que pretendían inculcar en los lectores sus puntos de vista con proclamaciones imperiosas y rotundos párrafos de una sola frase, carentes de matices.

1

En 1901, el arquitecto estadounidense Frank Lloyd Wright, a la sazón relativamente joven y cada vez más próspero —tenía treinta y cuatro años—, publicó un artículo titulado «La artesanía de la máquina».[9] Fue el texto más influyente de una avalancha de bibliografía que publicaría a lo largo de su vida para difundir sus ideas. En este artículo Wright exponía, con lucidez aunque sin laconismo, los ideales que intentaba plasmar en el diseño de las casas que le encargaban. No ponía en duda la relevancia de la máquina, nunca cuestionó nada en sus numerosas entrevistas e incontables artículos. «En la Máquina —escribió— radica el único futuro de la artesanía.» Era la herramienta adecuada de la época y para la época; un buen ejemplo de la mentalidad orientada al presente, rasgo característico de su movimiento.

En 1901, señalaba Wright con su brío habitual, el elogio de la máquina era controvertido, porque sus colegas malinterpretaban las posibilidades de los artilugios de reciente invención cuando seguían diseñando edificios que eran pálidas y toscas imitaciones de un pasado irrelevante. «Enfrascados en todo tipo de gimnasia estructural»,[10] señalaba, los arquitectos se sentían obligados a disfrazar el acero estructural con ornamentos de mármol que no contribuían a hacer de la casa una obra de arte. Y de ese modo convertían sus di-

seños en estafas. Para menospreciar a sus colegas de profesión, Wright no tenía pelos en la lengua.

Su reivindicación de la honestidad era un llamamiento a la simplicidad, otro de sus términos favoritos. Lo que aprendemos de la máquina es «que determinadas formas sencillas son adecuadas para destacar la belleza de la madera, mientras que otras formas no lo son». Hay varios tipos de productos industriales que Wright aborrecía, como las tallas de madera de producción masiva, con su «carpintería historiada de postes, ejes, abrazaderas y vigas curvas».[11] Eran sentimentales y recargadas. La consecuencia era evidente: la utilización productiva y el dominio de la máquina requerían inteligencia y osadía. El artículo era, por tanto, un autorretrato.

El ensayo de Wright no dista mucho de la postura extrema que adoptaría dos décadas después el célebre arquitecto y pintor Le Corbusier, nacido en Suiza y afincado en Francia: «Una casa es una máquina para habitar».[12] Sant'Elia lo enunciaba casi al pie de la letra justo antes de la Gran Guerra: «La casa moderna es como una gran máquina». Pero Wright, por su parte, confiaba ciegamente en otro lema que complementaba (y complicaba) su mensaje de honestidad y simplicidad. Inspirándose en la biología, la ciencia de la vida, empleaba el adjetivo «orgánico» como encomio sumamente flexible. Wright entendía lo orgánico como la coherencia de todos los elementos en un diseño completo, que incluía los muebles y una íntima relación con la naturaleza, tanto el césped y los árboles como las sillas, las mesas y los pomos.[13,*] Por tanto, para Wright, el diseño era una labor que lo englobaba todo: concebir una casa requería trabajar de dentro afuera, procedimiento que sus colegas arquitectos, tendentes a crear buenas impresiones superficiales, no habían acertado a adoptar.

La arquitectura doméstica de Wright, que justo en aquella época empezaba a ser el diseñador predilecto de muchos clientes adinerados de Illinois y Wisconsin, reflejaba sus opiniones sobre la vida familiar. Sus convicciones sobre la domesticidad (aunque no son fácilmente interpretables) debían de estar muy arraigadas. A menudo recurría a su historia familiar, no con el fin de buscar lo que se de-

* Huxtable señala: «Las ideas de Emerson y Ruskin eran la fuente filosófica de la "arquitectura orgánica" de Wright, que había sido tildada por muchos de misticismo sin sentido, o en el mejor de los casos estaba abierta a cualquier tipo de interpretación. Al igual que Emerson y los trascendentalistas, Wright creía en el mundo natural como fuente de satisfacción física y espiritual».

bía emular sino lo que convenía evitar, con el propósito de diseñar viviendas familiares en las que todos pudieran convivir a gusto. Como reacción contra su padre, William Wright, que arrastró a su mujer y a sus hijos de una ciudad a otra, siempre en busca de una mejor posición, Frank Lloyd Wright se crió en una inseguridad permanente. Sin esperanzas de obtener la tranquilidad que un chico necesita de su padre, sus inquietudes se exacerbaron en 1885 con el divorcio de sus padres.

Así pues, la juventud de Wright no era un recuerdo grato, aunque tal vez estaba distorsionado por fantasías optimistas. Tras un breve período en la Universidad de Wisconsin, inició su carrera arquitectónica como delineante en el estudio de J. L. Silsbee, destacado arquitecto de Chicago y amigo de la familia, y después pasó a la firma de Adler & Sullivan, entre otros estudios avanzados del país, conocidos fuera de Chicago por sus diseños de rascacielos. Louis Sullivan, el «querido maestro» (*liebermeister*) de Wright, uno de los pocos arquitectos a los que elogió, era para él el empresario ideal, un hombre con el que se podía discutir y del que se podía aprender. Wright tuvo suerte con sus maestros. En 1893 abrió su propio estudio, y en los siguientes años desarrolló la planta abierta y la apariencia horizontal que le dieron prestigio entre los diseñadores del Medio Oeste. Su residencia en un barrio de clase media alta y la elección de una esposa, amigos y aficiones de ese mismo nivel social le abrieron camino entre los futuros clientes.

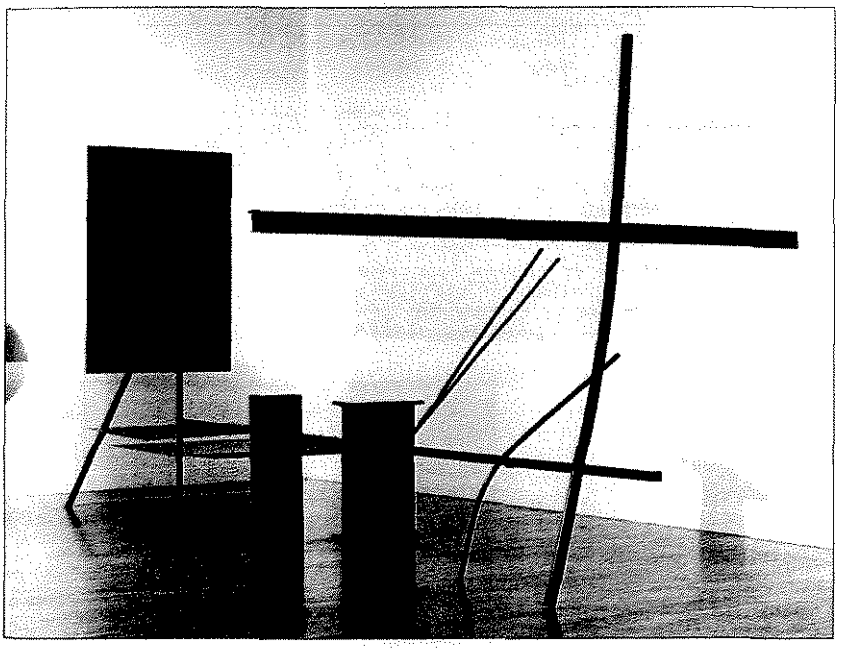
En el entorno doméstico, la planta abierta de Wright convertía un conjunto de habitáculos cerrados en un interior que fluía libremente por toda la vivienda salvo los dormitorios. Eliminó las paredes para crear un único espacio que abarcaba la sala de estar y el comedor de una casa convencional de la época. Esta innovación radical no imponía necesariamente una interacción especial entre padres e hijos, pues en una familia autoritaria las órdenes de los padres eran, por así decirlo, la constitución que regulaba la conducta de los hijos. Las plantas de Wright probablemente propiciaban intercambios informales, una intimidad que las generaciones posteriores denominarían «proximidad afectiva». Él declaró en numerosas ocasiones que su modelo de planta constituía la libertad. Estaban pensadas, según decía, «de dentro a fuera».[14]

Estas plantas no eran la única innovación de Wright. Diseñó, asimismo, mucho mobiliario empotrado: una chimenea voluminosa

integrada en el espacio público, una proporción generosa de ventanales continuos o batientes que, a diferencia de las ventanas convencionales de doble hoja, no eran, en palabras de Wright, «boquetes abiertos en las paredes». Y el exterior, que se derivaba naturalmente de «lo que sucedía en el interior», se convirtió en su firma: tejado de poca pendiente, con anchos aleros voladizos que refuerzan la forma horizontal del diseño y la proximidad al suelo, todo pensado para proteger las casas de los elementos a veces extremos y difundir la luz por el piso superior. Todo esto contribuía —he aquí otra de sus palabras favoritas— a la «plasticidad», «elemento indispensable del uso provechoso de la máquina».[15] Al margen de la retórica exacerbada de Wright, la mejor casa que construyó después de 1900 era inmensamente atractiva, llena de sorpresas.

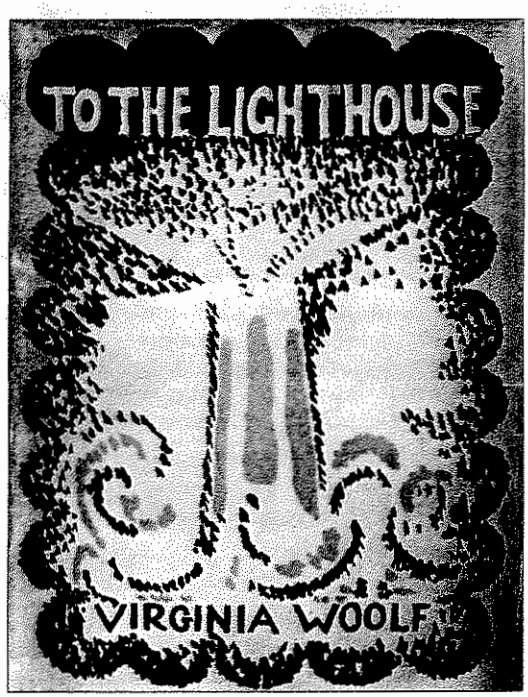
Ahora, un siglo después, es difícil comprender cuán radicales eran las fórmulas de Wright. Las casas que diseñaban casi todos los arquitectos de la época, según señala Wright en su *Autobiografía*, «eran una gran mentira». A propósito de sus propios diseños, no había «plantas como éstas en la época». Todas las «cajas —afirmaba— estaban dentro de un complicado embalaje exterior». Para él «no tenía mucho sentido tal inhibición». De manera que «diseñé toda la planta inferior como un único espacio, desgajando la cocina como laboratorio, situando las zonas de estar y dormitorios de servicio junto a la cocina, pero semiindependientes, en la planta baja. Luego separé diversas partes de la sala grande para determinados fines domésticos como la comida, la lectura, la recepción de visitas».[16] Las «casas de la pradera» (como las denominaba, aunque no todas estaban situadas en las llanuras del Medio Oeste) que diseñó en la primera década del siglo XX fueron muy populares. Proyectaba una media de diez casas anuales, una productividad asombrosa para una empresa relativamente joven.

La alusión de Wright a las zonas de servicio indica que construía casas principalmente para las clases adineradas. Sus primeros clientes eran mayoritariamente empresarios y profesionales, hombres de cierta formación y no conservadores republicanos, más partidarios de Theodore Roosevelt que de Woodrow Wilson, por lo general orgullosos de su sofisticado sentido de lo práctico. Había incluso algunos clientes de Wright que defendían el sufragio de la mujer,[17] y sus gustos eran compartidos, y fomentados, por sus esposas, muchas de ellas con formación universitaria, que eran activas, si no en política, al menos sí en una filantropía de conciencia social. Distanciado de los habituales sentimientos antiburgueses de otros moder-



XIII. Anthony Caro, *Una mañana temprano* (1962). Caro, destacado escultor inglés, ha influido a otros artistas modernos con sus construcciones de gran poder intelectual.

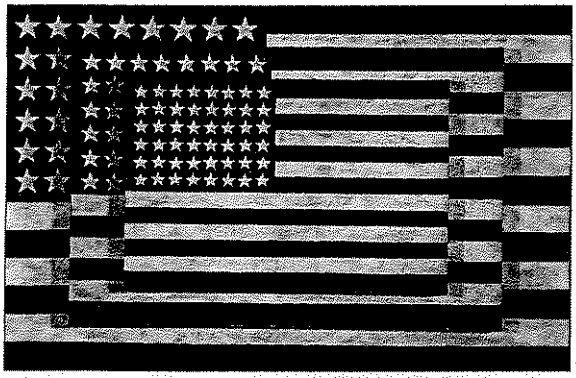
XIV. Auguste Renoir, *El columpio* (1876). Una pura obra impresionista de los primeros tiempos.



XV. Vanessa Bell (hermana de Virginia Woolf y pintora respetada), solapa de la gran novela *Al faro* de Virginia Woolf (Hogarth Press, 1927).

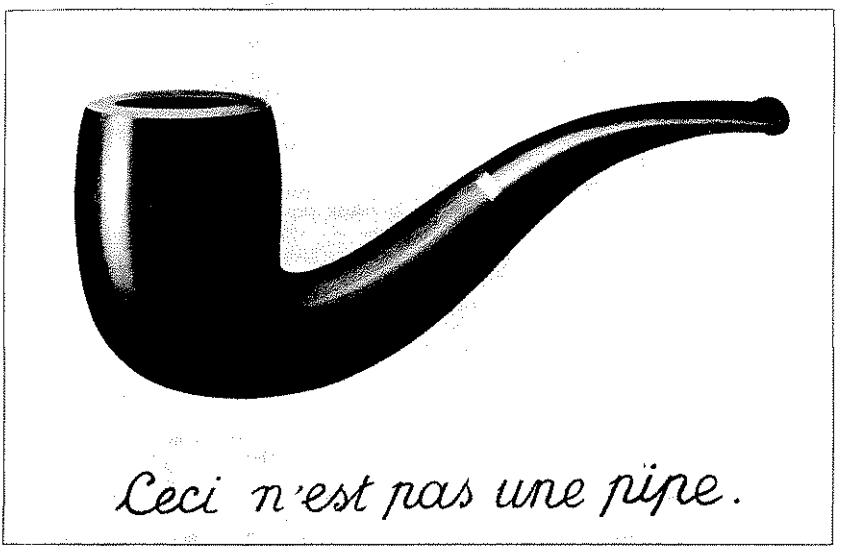
XVI. Andy Warhol, *Cajas de Brillo* (1964). Esta muestra de *pop art* se ha llegado a considerar como el fin del arte.

XVII. Andy Warhol, Marilyn, serigrafía (1962).



XVIII. Jasper Johns, *Tres banderas* (1958). Uno de los lienzos más conocidos de este pionero del *pop art*.

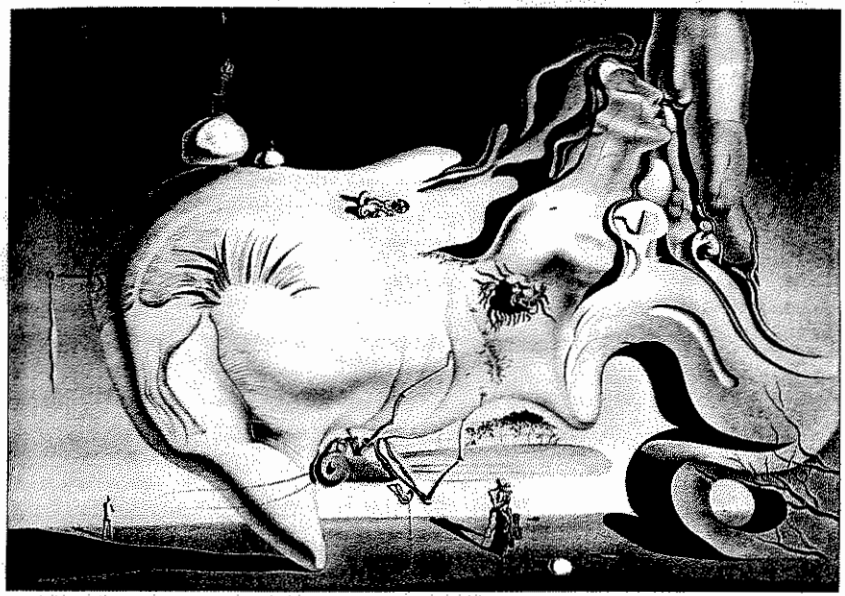
XIX. Jasper Johns, *False start* (1959). En 1988 este cuadro fue subastado por 17 millones de dólares, un ejemplo de la de la enorme inflación de la que eran objeto los lienzos excepcionales, con precios sin precedentes que hasta hoy no han dejado de subir.



XX. El famoso *La perfidia de las imágenes* de René Magritte *(Ceci n'est pas une pipe)* (1929).

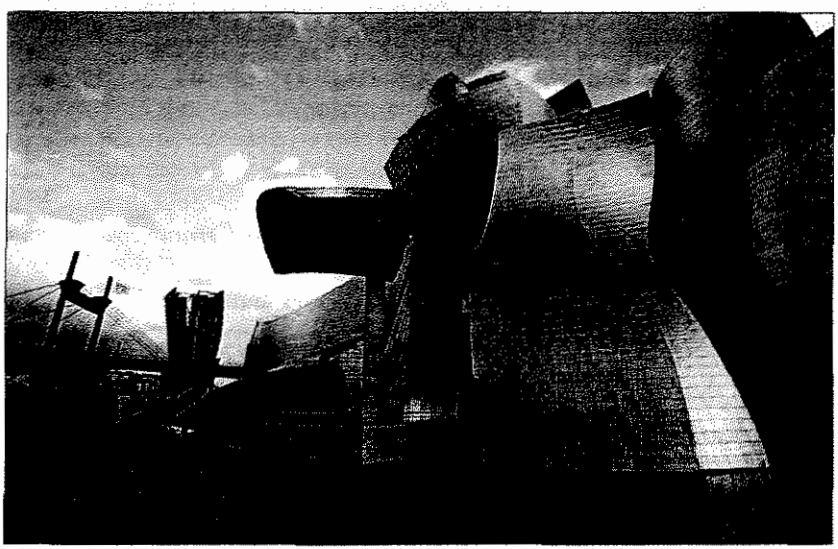
XXI. Roy Lichtenstein, *Mujer con sombrero de flores* (1963).

XXII. Roy Lichtenstein, *Crak!* (1963-1964).



XXIII. Salvador Dalí, *El gran masturbador* (1929). Una pintura característica del español más exhibicionista.

XXIV. Gabriel García Márquez recibiendo el Premio Nobel de Literatura en 1982.



XXV. Frank Gehry, Museo Guggenheim (Bilbao). Exterior. Fotografía de Gabriele Katwan (2000).

nos, Wright apreciaba a los hombres del comercio por su sagacidad y adaptabilidad, y a sus esposas por la falta de prejuicios. La máquina no representaba para ellos ninguna amenaza. En suma, a diferencia de muchos colegas modernos, se procuraba el necesario apoyo de la clase más acomodada, clientes que se consideraban ilustrados. No es cierta la imputación de Wright, expresada repetidas veces a lo largo de los años, de que era ridiculizado, criticado e ignorado injustamente. Estas declaraciones indican el deseo inalcanzable de Wright de ser el *outsider* despreciado e ignorado, estatus que para muchos artistas de vanguardia correspondía a su condición de revolucionarios.

2

Con la respetabilidad social y el prestigio profesional que adquirió, Frank Lloyd Wright podría haber prolongado su próspera existencia durante décadas. Sus clientes anhelaban con impaciencia sus casas de la pradera; lo invitaban a dar conferencias; publicaba sus diseños, bien ilustrados, en revistas de circulación general como *Ladies' Home Journal*; en 1907, el Chicago Art Institute le dedicó una exposición monográfica, algo sin precedentes para un arquitecto que ejerciese en la región. Al año siguiente concluyó uno de sus mejores proyectos, la Robie House, situada en la ciudad de Chicago. Y de pronto dio un giro repentino. Parecía dispuesto a renunciar a todo y arruinar su carrera en un acto de extrema obcecación. En septiembre de 1909 abandonó a su esposa y sus seis hijos para marcharse a Europa con Mamah Borthwick Cheney, la esposa de un buen amigo y vecino. Vivieron durante un año en Alemania e Italia, y luego regresaron, aunque no arrepentidos. Mamah Cheney consiguió el divorcio y Frank Lloyd Wright vivió en su antigua dirección durante un tiempo antes de revelar su relación permanente con su amante. A continuación la acomodó en Taliesin, un refugio de Spring Green, Wisconsin, que llevaba varios meses diseñando y construyendo, y allí se reunía con ella tanto como le permitían las circunstancias.

Debido al prestigio creciente de Wright, esta aventura fue algo más que un escándalo local. Las publicaciones de arquitectura continuaban reseñando su obra de forma imparcial, es decir, generalmente en términos favorables, y unos cuantos clientes potenciales estaban dispuestos a contratar sus servicios pasando por alto sus indiscrecio-

nes. En Europa, su reputación y autoridad estaban aseguradas por la publicación en Alemania, en 1910 y 1911, de dos carpetas de proyectos de casas ya construidas. En Estados Unidos la cosa era distinta. En los tres años que transcurrieron de 1912 a 1914 construyó sólo seis edificios,[18] una reducción bastante notable en la productividad, respecto de su media anual de diez. Y de pronto, paradójicamente, ocurrió una tragedia terrible que reconcilió a Wright con su comunidad. En agosto de 1914, mientras se encontraba en Chicago, un inmigrante de Barbados que trabajaba como cocinero en Taliesin sufrió un episodio psicótico criminal durante el cual mató a siete personas, incluidos Mamah Cheney y sus dos hijos. En un panegírico impreso, Wright continuaba manteniendo la nobleza esencial de su amante. Es más, declaraba que había sido un gran amor al que sólo unos pocos pueden aspirar legítimamente. Wright, el prototípico burgués, ahora reivindicaba la identidad de un bohemio herido. Parte de su clase social anterior pensó que era un buen momento para perdonarlo.

Luego vino un interludio relativamente inactivo, que duró casi dos décadas. Sin embargo, si los clientes le volvieron la espalda a Wright, no fue tanto por su mala reputación como por la desconcertante recuperación de las modas tradicionales de mansiones Tudor y bancos neoclásicos. El único encargo importante que recibió fue el Hotel Imperial de Tokio (1913-1922), que le obligó a pasar varios años en Japón desde finales de 1916. Desde hacía tiempo, Wright era coleccionista de arte japonés. La remuneración del encargo era lucrativa y las ausencias prolongadas, fuera de Estados Unidos, no le sentaban nada mal. La robustez del Hotel Imperial se puso de manifiesto cuando soportó el devastador terremoto de 1923; uno de sus partidarios japoneses le envió un famoso telegrama: «Hotel se mantiene sin daños como monumento a su genio», homenaje que no le ofendió en absoluto.

Pero no fue hasta la década de 1930 cuando Wright, ya septuagenario, recobró el aliento como arquitecto. Proyectó numerosos encargos memorables en su última etapa —murió en 1959 con casi noventa y dos años—, incluida una serie de casas «usonianas» que, con recursos modestos y eficaces, acogían a clientes de renta media. Y dos encargos garantizaron su inmortalidad entre los modernos: la Kaufmann House o «Casa de la Cascada» en Bear Run, Pensilvania (1936); y el Museo Solomon R. Guggenheim de Nueva York (1936-1959), sus monumentos más imperecederos.

Ningún escrito sobre Frank Lloyd Wright ha dejado de prodigar elogios sobre la Casa de la Cascada, una de las residencias domésticas más extraordinarias, tal vez la más extraordinaria del siglo XX. No debe nada al pasado. Acaso toma algo del International Style que tanto aborrecía Wright, y muestra huellas de las obras anteriores del autor, como los enfáticos espacios horizontales y la gran sala de estar que fluye. Tal vez el rasgo más impresionante es la integración de la casa en el entorno, aspecto meticulosamente tratado en el proyecto. La Casa de la Cascada, como ha señalado Neil Levine, especialista en la arquitectura de Wright, «representa en última instancia el efecto acumulativo de la piedra, el agua, los árboles, las hojas, la niebla, las nubes y el cielo».[19] Es una segunda residencia de tamaño medio, con tres habitaciones, construida sobre una cascada, con poderosos balcones voladizos que aportan a la casa la sensación de luminosidad y amplitud, pero, al mismo tiempo, realzan su intimidad. El drama concentrado de la Casa de la Cascada es imponente.

Su contrapunto público, el Museo Guggenheim, es un legado sumamente audaz, el más comentado de Wright. La propia declaración que hizo el autor en cuanto tuvo el encargo en el bolsillo, tenía el tono habitual: iba a ser el primer museo decente jamás construido. El edificio, que domina su entorno de la Quinta Avenida como una gran ostra obesa, ha dejado su impronta en los amantes del arte de los más diversos gustos. Naturalmente tuvo detractores desde el principio. A algunos les parecía una muestra de autobombo excéntrico; obligaba a los espectadores (según sostenían varios) a caminar por una rampa, contemplar cuadros que, al ser planos, chocaban con las paredes curvas, y a permanecer demasiado cerca de lo expuesto. Por lo que se refiere a la apariencia exterior, los detractores no aceptaban la redondez opulenta y giratoria del edificio, la única variación respecto de los sólidos rectángulos firmemente arraigados por toda la Quinta Avenida. No obstante, tras varias décadas dedicadas a acoger multitud de exposiciones temporales, además de la colección permanente, pese a todos los problemas el Guggenheim ha demostrado su viabilidad, tal vez gracias a la adaptabilidad de los visitantes de museos o, más probablemente, al genio moderno, inflexible, de Wright. Era, como ha señalado Ada Louise Huxtable en su perspicaz biografía, «un anacronismo fascinante, un visionario de talento y un romántico recalcitrante que producía diseños, planificación y conceptos estructurales que el siglo XXI todavía está absorbiendo».[20] Era un supremo moderno felizmente enfrentado, desde su perspectiva, a todos los demás modernos.

3

Ludwig Mies van der Rohe, a semejanza de Frank Lloyd Wright, reflejaba en su vocación el lugar esencial de la máquina. Sin embargo, a diferencia de Wright, Mies prefería las comunicaciones concisas a la verborrea. Su famosa máxima de tres palabras, «menos es más», ese llamamiento al laconismo, ilustra —lacónicamente— el planteamiento que pretendía plasmar en sus diseños. Para Mies, este lema no sólo significaba que el arte de la arquitectura consiste en gran medida en eliminar la decoración superflua y los detalles recargados, sino también que valoraba la ayuda de los sistemas mecánicos, de ahorro de mano de obra, en la construcción, porque le parecían estética y económicamente deseables. Aplicando el principio de «menos es más» en su obra, imprimía en sus proyectos y edificios construidos un aspecto despojado inconfundiblemente propio de Mies van der Rohe.

Casi todos los críticos de Mies, tanto admiradores como detractores, han invocado el espíritu de Platón para caracterizar su peculiar minimalismo. Mies no veía nunca un ángulo recto que no le gustase. «Su propio gusto sobrio aportaba a esas estructuras huecas de cristal una pureza formal cristalina —escribió Lewis Mumford, el eminente historiador y crítico norteamericano de la arquitectura en 1964, en firme desaprobación—, pero existían sólo en el mundo platónico de su imaginación y no guardaban relación con el tamaño, el clima, el aislamiento, la función o la actividad interna.»[21] Y es cierto que los diseños de Mies, ya fueran pensados para un edificio de oficinas, una escuela o una residencia privada, parecían indistinguibles. Es decir, Mies van der Rohe había vuelto la espalda a la reivindicación tan reiterada, y por lo general aceptada, de Louis Sullivan de un individualismo de vanguardia: «La forma sigue a la función». La notable similitud de los diseños de Mies reflejaba su programa de realizar el ideal platónico de los principios eternos e inmutables, de las verdades universalmente aplicables.

Mies, nacido en 1886, por su disposición juvenil casi escolástica ingresó en la escuela católica a la que asistió hasta los trece años. Pero su formación arquitectónica era completamente práctica: cuando colaboraba en la fábrica de ladrillos de su padre aprendió la función de los materiales; y su trabajo como aprendiz de diseñador en Aquisgrán, su ciudad natal, durante los últimos años de la adolescencia, le

aportó una valiosa experiencia como delineante. Durante su estancia en Berlín en la firma de Peter Behrens, ubicuo arquitecto progresista, desde 1908, cuando tenía veintidós años de edad, se familiarizó con los edificios públicos neoclásicos centenarios de Karl Friedrich Schinkel, repartidos por el centro de Berlín; palacios, museos, iglesias que, aunque superficialmente parecían muy diferentes de lo que haría famoso a Mies, le inspiraron en su búsqueda de la transparencia y la lógica, es decir, el orden arquitectónico.

En los catorce años históricos que transcurrieron desde 1900 hasta el estallido de la Primera Guerra Mundial (época en que, como sabemos, proliferaron la nueva música, la nueva pintura, la nueva narrativa, el nuevo teatro; los mismos años en que Mies van der Rohe y Walter Gropius se iniciaron en la profesión), los arquitectos también iban en busca de un nuevo paradigma. Claro está, no todos los arquitectos actuaban así; la mayoría, respetando los gustos impecables de los clientes sin cuestionarlos, proyectaba por milésima vez las formas tradicionales con las que se sentían más cómodos tanto los diseñadores como sus clientes: el neogótico, el neoclásico, el neo-Reina Ana. No obstante, en algunos espíritus libres prevalecía la disconformidad con el mal gusto triunfante, y las causas de este descontento eran a menudo sorprendentes: el mundo comercial y el mercado internacional. Los diseños *kitsch*, ya fueran cortinas o porcelana, fracasaban ante la competencia superior; y el buen diseño competitivo, en mobiliario o en viviendas, podía ser visible y accesible desde el exterior.

Los dos factores mencionados, que explican el surgimiento de la arquitectura moderna, estaban presentes en la alta cultura alemana de preguerra. El ambiente de descontento en que vivían algunos de los principales diseñadores del país contribuyó a promover ideas inéditas a expensas de las tradiciones consagradas. En 1903, cuando Gropius iniciaba sus estudios en la Technische Hochschule de Berlín, a los veinte años de edad, el arquitecto Hermann Muthesius regresó a Alemania, tras una estancia de siete años en Londres, adscrito a la embajada alemana, con la misión de informar sobre el diseño de viviendas en Inglaterra para ensayar una posible emulación alemana. Ansiaba difundir los logros de la arquitectura doméstica, a la cual se había aficionado apasionadamente, y su lema, como si se tratase de un político en plena campaña electoral, pasó a ser «*Sachlichkeit* razonable», sobriedad racional.

Posteriormente, en 1907, cuatro años después de su regreso, Muthesius contribuyó a fundar la Deutsche Werkbund, una asocia-

ción de diseñadores, artesanos, educadores y fabricantes que pretendía impulsar «la colaboración del arte, la industria y la artesanía», programa que, según predijo Muthesius de manera certera, era nada menos que una «lucha contra las condiciones existentes».[22] La confluencia de belleza, utilidad y habilidad, según la Werkbund, no generaría puntos de fricción sino un conjunto complejo y armónico. Fue en esta organización donde los diseñadores alemanes se esmeraron en esclarecer la función idónea de la máquina, por medio de formulaciones metafísicas (bastante confusas, según los observadores extranjeros más pragmáticos). Si no el país en su conjunto, al menos un grupo selecto de empresarios y diseñadores con mentalidad filosófica adoptaría el movimiento moderno. Éste era el clima en el que podía prosperar el joven Mies van der Rohe.

Los primeros proyectos que bosquejó Mies poco después de la Primera Guerra Mundial, dos rascacielos de cristal, nunca llegaron a construirse. Pero su obcecación en el empleo del vidrio como material principal, cuando hasta los arquitectos más audaces lo circunscribían a las ventanas, le otorgó casi tanta publicidad como si se hubiesen construido. Eligió con esmero diversos materiales para los proyectos posteriores: ladrillo en uno de ellos y hormigón en otros dos, mientras intentaba definir el estilo que le permitiría formular y expresar las cualidades perpetuas que según él subyacen a toda la arquitectura. Antes del final de la década lo consiguió, con dos proyectos que sí se llevaron a cabo. En 1929, la Deutsche Werkbund encargó a Mies el diseño del Pabellón Alemán en la Exposición Internacional de Barcelona, y en 1930 diseñó una casa particular para la familia Tugendhat de Brno, Checoslovaquia. Fueron proyectos muy fotografiados y comentados. Y ambos mostraban el ideal miesiano de «Menos es más».

El pabellón de Barcelona plasmaba plenamente el gusto de Mies. Construido como una estructura temporal que se desmantelaría tras la clausura de la exposición, mostraba orden y sinceridad, con puras expansiones de cristal y finas columnas de acero elegantes que sostenían el tejado plano sin muros externos. Salvo por el mobiliario diseñado por Mies, el pabellón estaba vacío: «El edificio en sí era el objeto expuesto». La única obra de arte, al margen del mobiliario exuberante, colorista y sensual de Mies, es la dramática y solitaria estatua a tamaño real de una figura desnuda, esculpida por Georg Kolbe, que se alza frente a una hermosa pared de mármol verde en

el interior de un pequeño estanque. Más de un espectador debió de reparar en que esta mujer desnuda era el único objeto curvo de todo aquel espacio, homenaje de Mies a la angularidad.

En cambio, la Casa Tugendhat, proyecto de dos plantas, es ligeramente menos sobria: el espacio del comedor está enmarcado por una pared semicircular de ébano de Macassar; la escalera que une los dos pisos se inscribe en otro semicírculo; y las habitaciones superiores son prácticas y convencionales. Pero el resto del edificio es puro Mies: las potentes líneas horizontales, que casi recuerdan la horizontalidad ideal de Wright, anclan la construcción en un terreno abrupto. La entrada de la calle está en el segundo piso, y la zona de estar de la planta inferior se abre directamente al jardín de la casa a través de amplias ventanas correderas. Como cabía esperar, todo el mobiliario era diseño de Mies; en parte procedía de Barcelona y en parte eran diseños específicos para la Casa Tugendhat, pero unos y otros se adaptan al lugar con estilo y ofrecen una impresión global de elegancia y, en palabras de Huxtable, «lujuria austera». Con «la desaparición de las paredes —señala esta autora— la casa sostenida sólo por las columnas cromadas como joyas», el «refugio vuelto del revés», era «liberadora en muchos sentidos».[23] En conjunto, la casa era un pasaporte para el prestigio profesional, un triunfo de la arquitectura moderna.

Para Mies, la Casa Tugendhat fue un triunfo, pero lo expuso a la acusación de autoritarismo arquitectónico. Para el historiador del movimiento moderno, los testimonios contradictorios sobre la posición del cliente en este diseño son de particular interés porque constituyen una rara muestra de autoexposición franca. La versión de Mies, no libre de malicia, es sumamente prolija, pues detalla una amalgama impredecible de tensión y cooperación entre un pionero vanguardista y su adinerado cliente. «El señor Tugendhat vino a verme —informa Mies—. Era un hombre muy prudente. No creía sólo en un médico; tenía tres.» Para un lector interesado por el espectáculo de un diseñador con gustos poco convencionales que se encuentra con un cliente de deseos convencionales, es un comienzo prometedor.

A medida que Mies reconstruye estas reuniones decisivas con Tugendhat, se pone de manifiesto que la aceptación del encargo fue un malentendido deliberado por parte del arquitecto. Al parecer, Tugendhat había visto una de las primeras casas de Mies, le pareció bien construida, y quería encargarle una similar, tan bien construida como aquélla. Mies, cínicamente, decidió diseñar la casa de los

Tugendhat a sabiendas de que la familia no estaba preparada para aceptar con total entusiasmo el estilo moderno, en particular la versión miesiana a ultranza. «Recuerdo que era Nochevieja cuando vio el proyecto. Casi se muere.» Pero la señora Tugendhat lo convenció —siempre según la versión de Mies—, debido a su afición al arte moderno; Mies recordaba que la mujer tenía algunos Van Goghs.

Al cabo de unos días, el señor Tugendhat volvió a reunirse con Mies y le dio el visto bueno: «Dijo que no le gustaba el espacio abierto; era demasiado inquietante. La gente andaría por ahí cuando él estuviera en la biblioteca con sus grandes pensamientos. Era empresario, creo. Más tarde me dijo: "Ahora estoy de acuerdo en todo, salvo en los muebles". Respondí: "Qué lástima"». Sin amilanarse por esta noticia esperada, Mies ordenó al maestro de obras que aceptase una remesa de su almacén —el de Mies—, y que poco después de comer fuera a la casa y dijera «que estás en su casa con los muebles. Se pondrá furioso, cuenta con ello». En efecto, como había previsto Mies, el señor Tugendhat quería que se llevasen el mobiliario antes de haberlo visto siquiera, pero después de comer cambió de opinión. La conclusión de Mies sobre todo lo sucedido fue: «Creo que debemos tratar a los clientes como niños».[24] Por muy altanero que se mostrase Frank Lloyd Wright a lo largo de las décadas, ésta no habría sido su actitud.

Es evidente el desdén de Mies van der Rohe hacia Tugendhat y toda la clase social que representaba; esos «grandes pensamientos» y demás comentarios displicentes de Mies indican su convicción de que «burgués» y «filisteo» son sinónimos. Sin duda, Mies intentaba impresionar a sus interlocutores, ya fuera el maestro de obras o su cliente. Con todo, aunque no fuesen más que alardes, sus comentarios arrogantes eran una forma de interacción normal entre un moderno y un consumidor bien situado. Los modernos eran, por definición, enemigos de la clase dirigente cultural; necesitaban un adversario y, si éste no existía, se lo inventaban. En una visión retrospectiva realista, comprendieron que sus adversarios más acérrimos eran los regímenes totalitarios que triunfaron en las décadas de 1920 y 1930, no los consumidores de alta cultura más conservadores. La Casa Tugendhat se construyó, al fin y al cabo, con la forma que había diseñado Mies.[25,*] Sin embargo, tras abandonar la Alema-

* Por casualidad, a finales de la década de 1960, conocí a un filósofo en la Universidad Libre de Berlín llamado Tugendhat, hijo de la pareja que había encargado la célebre casa de Mies. Rebatía categóricamente la desdeñosa caracterización

nia de Hitler en 1937, pasó la segunda mitad de su trayectoria en un próspero exilio en el impenitente país miesiano, Estados Unidos. El diseño moderno, amenazado en todas partes por las vacas flacas, la Depresión, las dictaduras y la guerra, mostró una impresionante resistencia entre los clientes norteamericanos, hambrientos de arte moderno, que rescataron lo que la Europa nazificada se afanaba en destruir.

4

El arquitecto que acogió la máquina con mayor énfasis era un suizo imaginativo y obsesionado con la teoría, Charles-Édouard Jeanneret, conocido como Le Corbusier, que diseñó sus principales edificios, publicó los textos más relevantes e ideó ambiciosos planes urbanos después de la Primera Guerra Mundial, en Francia, donde se asentó en 1917 a los treinta años de edad. Trece años después obtuvo la ciudadanía francesa. En comparación con otros modernos, su obra es relativamente escasa, pero la enfática insistencia en incorporar la tecnología avanzada en la construcción hizo de él una figura influyente de la arquitectura contemporánea. En su libro más conocido y más traducido, *Hacia una arquitectura*, de 1923, una recopilación de artículos ya publicados, se halla su famosa máxima: «Una casa es una máquina para habitar».[26] Le Corbusier señalaba que «en la construcción, la producción masiva ya ha empezado; frente a las necesidades económicas nuevas, se ha impuesto la producción masiva tanto en lo general como en lo particular». Veía que «ha surgido un estilo perteneciente a nuestro propio período; y ha habido una revolución».[27]

¿La hubo en realidad? Los episodios que rodearon las declaraciones de Le Corbusier y los textos dogmáticos que publicó a lo largo de los años muestran que, por muy categóricas y citadas que fueran, respondían más a sus deseos que a un hecho probado de la sociedad contemporánea. Lo que pretendía decir es que, en el mundo moderno, los innovadores de todos los ámbitos, menos los arquitectos, habían aprovechado los últimos desarrollos tecnológicos. «Las di-

---

que hizo el arquitecto respecto de sus padres, y señalaba que su madre, en particular, tenía un excelente gusto para el arte y era coleccionista. No he podido corroborar esta afirmación, pero parece altamente probable, a la luz de la voluntad de sus padres de contratar a un artista célebre por su inflexibilidad.

versas clases de trabajadores de la sociedad actual —opinaba— ya no tienen viviendas adaptadas a sus necesidades; ni el artesano ni el intelectual.»[28] Los arquitectos modernos intentaban solventar esta carencia deplorable.

En ocasiones, sin embargo, rebajaba el optimismo anterior. En un determinado momento mantenía —y ésta no es la única ocasión en que Le Corbusier se contradecía, cuestionando su propia tesis— que «la maquinaria, un nuevo factor en los asuntos humanos, ha suscitado un nuevo espíritu», y en otro momento: «Ha empezado una gran época. Existe un nuevo espíritu».[29] Al mismo tiempo, en «Los ojos que no ven», un enigmático capítulo de *Hacia una arquitectura*, sembraba recordatorios mordaces para los colegas arquitectos deliberadamente ciegos, por medio de fotografías de silos elevadores, barcos de vapor, aviones y automóviles, en homenaje a los inventos que habrían sido impensables sin materiales modernos para fines modernos, pero de los cuales los arquitectos rehusaban aprender nada. Al igual que Frank Lloyd Wright, la sensación de estar elegido, o condenado, a una batalla con fuerzas superiores en una civilización indiferente —o incluso hostil— a lo nuevo era una postura moderna habitual, aunque autocompasiva, a la que nunca renunció. Por su actitud de soñador que proclamaba su servidumbre al mundo de la práctica, se exponía inevitablemente a la decepción, sobre todo con proyectos (por suerte) malogrados.

La afirmación de Le Corbusier de que se formó como esclavo voluntario de la experiencia parece razonable. En su trayectoria en gran medida autodidacta, dedicó varios años de aprendizaje a dibujar modelos inmortales de todo el mundo, incluidos los templos clásicos de la antigua Grecia y Roma y los santos lugares del decadente Imperio Otomano, bosquejando y bosquejando por doquier. Durante esta fase migratoria, trabajó durante un tiempo con protomodernos como Peter Behrens en Berlín y Josef Hoffmann en Viena, por no mencionar al pionero Auguste Perret en París. Era un pintor serio, particularmente en sus primeros años, perteneciente a un pequeño círculo de artistas, los «Puristas», que luchaban por una estética contemporánea de la lucidez y la simplicidad. Demostraban su relevancia actual, como modernos, con bodegones sencillos, agradables, que representaban productos domésticos como jarras, vasos y, en homenaje al cubismo, guitarras. Los edificios de Le Corbusier eran parte integral de su empresa como pintor.

Siempre dado a las formulaciones rotundas, concluyó un catálogo de fundamentos de la vivienda, ya fuera una villa o un asenta-

miento de clase obrera: galerías, fachada exenta, azotea, planta baja exenta y soportes exentos (pilotes). Algunos de estos fundamentos eran comunes en el vocabulario moderno que pergeñaban los arquitectos desde antes de la Gran Guerra: Gropius, Wright y Mies van der Rohe habían explorado la planta baja exenta, la galería y la fachada exenta. Los pilotes que elevaban la casa sobre el terreno y la azotea eran más característicos de Le Corbusier, su particular aportación al diseño moderno.

Por lo tanto, Le Corbusier llevaba a cabo sus encargos con un estilo inconfundible: prefería un cubo o rectángulo a los enfáticos aleros voladizos que eran la firma especial de Frank Lloyd Wright; con un tejado plano que aporta espacio, a menudo en un entorno urbano masificado, para jardines y solarios; y por lo general, la estructura descansa en postes estilizados o soportes masivos; cajas en zancos, los llamaban. Probablemente el ejemplar más exitoso de este estilo, y sin duda el más fotografiado, es la Villa Savoye de Poissy, en las proximidades de París (1929-1930). La casa, según declaró posteriormente Le Corbusier, es «una caja en el aire, perforada por todas partes, de forma ininterrumpida», elevada sobre esbeltos pilares espaciados de modo regular para dominar lo que por entonces era todavía un paisaje rural. Esa villa era, para él, el mejor representante posible de las «libertades tomadas», tributo a la modernidad, «libertades tomadas porque han sido conquistadas, arrancadas de las fuentes estimulantes del material moderno. Poesía y lirismo traídos al mundo por la técnica». En los fecundos planes de Le Corbusier, dos ámbitos de actividad radicalmente incompatibles —la estética y la tecnología— se unían felizmente, cuando menos para él.

La querencia de Le Corbusier a la tecnología impregnó tanto su prosa como sus diseños. De ahí que aparezcan a menudo lemas sugerentes en sus textos: la casa particular moderna, como preciada conquista del arquitecto o fundamento espiritual del materialismo, era un grito de guerra victorioso que hallaba escasas oportunidades en un mundo rutinario, pensaba Le Corbusier con desazón. Pero nunca se contentó con erigir mansiones para los prósperos, esas inciertas puertas a la fama. Durante toda su carrera diseñó, y alguna vez construyó, viviendas para los pobres y la clase media baja, al igual que hacían la mayor parte de los modernos. Diseñó planes exhaustivos para diversas ciudades de tres continentes, uno tras otro rechazados por una amplia gama de razones: conservadurismo emo-

cional, intereses encontrados y resistencia racional a planes que habrían desplazado a miles de residentes de la ciudad. No obstante, desde su primera aventura en la planificación urbana en 1922 hasta su muerte en 1965, Le Corbusier nunca cesó de retornar a sus primeros planes urbanos de amplio alcance. En todos ellos intentaba desbancar a la ciudad jardín inglesa y otras propuestas similares que, a su juicio, eran demasiado difusas y timoratas.

Lo que requería la ciudad moderna, en su opinión, era prescindir de la casa particular en favor de unidades mayores, y desarrollar plenamente la segregación de funciones: zonas para caminar, conducir, volar o vivir en el ámbito doméstico. Una consecuencia de estas reflexiones fue el bloque de viviendas denominado «Unidad de Habitación», que agrupaba bajo el mismo tejado a unos 1.600 habitantes —350 familias— y dejaba espacio para parques infantiles, escuelas primarias e instalaciones comerciales. Otra fue Chandigarh, la nueva capital del Punjab, que iba a equiparse con edificios gubernamentales en gran parte diseñados por Le Corbusier. El primer ministro Jawaharlal Nehru, con gran osadía, le concedió autoridad para presidir como deidad fundadora los principales diseños organizados que los políticos europeos rehusaban encomendarle.

La Unidad de Habitación, de la cual se construyeron varias versiones en Francia durante los años cincuenta, era un pequeño milagro del ingenio, una única morada colectiva regular de ocho plantas dobles, elevado sobre el terreno con macizos pilares de hormigón. Los apartamentos eran de diversos tamaños, cada uno de ellos con un salón de dos plantas. Entre estos edificios, el de Marsella (1946-1952) fue el más visitado y polémico. Como de costumbre, Wright aprovechó la ocasión para difamar a su rival: «Esa cosa de Le Corbusier en Marsella —declaró—. Masacre en el puerto».[30] En cambio, Le Corbusier consideraba que la Unidad era un éxito, un paso más hacia su Utopía: una vivienda masiva dominada por rascacielos cruciformes, proyecto que propuso varias veces, incluso en sus planes de reconstrucción de París, pero que nunca vio realizados.

Sin embargo, Chandigarh, principalmente desde mediados de siglo, se convirtió en el proyecto constructivo más ambicioso de la vida de Le Corbusier. La Secretaría con su flota de oficinas, el Palacio de Justicia, mucho más pequeño, la Sala de Actos, junto con otros edificios, eran un ufano alegato de su estilo más reciente. La horizontalidad augusta de estos edificios de tres y cuatro pisos de altura —una incorregible carencia de recursos financieros impidió que el arquitecto y sus colegas construyesen algo más ambicio-

so— es acorde a su entorno silente y adusto, la cordillera del Himalaya. Se reconoce a Le Corbusier en estos edificios, poemas de hormigón, pero no quedaba apenas rastro de la casa como máquina. Por el contrario, el último Le Corbusier, siempre provisto de eslóganes seductores, hablaba apasionadamente de la escala humana.

5

El encargo de Chandigarh ilustra la importancia del acceso al poder para hacer realidad los principales proyectos. Un gran arquitecto norteamericano, Louis Kahn, encargado de diseñar la capital de Bangladesh, Dacca, es otro ejemplo magnífico de tal acceso. Al igual que sucedió con las actividades interesadas de Le Corbusier durante los años de Vichy, tampoco fue inocente en este frente. Tras la derrota de Francia a manos de los alemanes en junio de 1940, el país quedó en gran medida gobernado por las fuerzas ocupantes. Fue una época de cobardía, traición y compromisos degradantes con el vencedor, que acabaron con la liberación en 1944-1945. Para Le Corbusier, esta tremenda catástrofe fue una gran oportunidad. Desde siempre admirador del mariscal Pétain, veía el régimen de Vichy como un cliente potencial, lo bastante astuto y autoritario para reconocer el talento de un gran arquitecto como él e imponer el cumplimiento de sus órdenes. Para Le Corbusier, que se declaraba apolítico, Vichy tenía todas las ventajas del espíritu francés y ninguno de sus defectos; las desavenencias entre los políticos corruptos que habían desprestigiado a Francia (e impacientado a Le Corbusier) parecían llegar a su fin.

Vichy, por tanto, prometía lo que, como sabemos, era el aliado más gratificante y fiable de un arquitecto público según Le Corbusier: el orden. A comienzos de 1941 fue elegido para formar parte de un comité provisional encargado de reconstruir la Francia devastada por la guerra; durante aquellos días emocionantes se las ingenió para recabar el apoyo de las autoridades en sus planes a largo plazo para Argel, ciudad que decidió convertir en una poderosa capital centralizada de los territorios coloniales de Francia. En una carta dirigida al general Maxime Weygand, entonces gobernador general del país en el norte de África, no ocultaba sus esperanzas autoritarias: «En el estado administrativo actual, sólo las máximas autoridades del país pueden permitir las innovaciones necesarias, establecer los

precedentes útiles, autorizar la conculcación de las antiguas normativas, permitir que se dé vida al Plan». Lo que pedía, dicho sin rodeos, era «una orden desde arriba» y un «gesto de autoridad» que anulase los planes vigentes e introdujese uno nuevo: el de Le Corbusier.

Los biógrafos de Le Corbusier han rehuido generalmente estas incursiones políticas. Es fácil comprender por qué. Durante los dos primeros años del régimen de Vichy, se comportó como uno de sus partidarios más comprometidos. Vilipendiaba los vicios de una prensa incontrolada e inmoral, encomiaba al campesinado francés por su vigor innato y sus principios, así como la pureza de la raza francesa, y la obra civilizadora de los administradores coloniales. Le Corbusier consideraba que estos conceptos «sensatos» —es decir, reaccionarios—, con su nacionalismo primitivo y chovinismo racial, resultaban atractivos por motivos ideológicos y por pura conveniencia. Expresaban, y sin duda exageraban, sus grandilocuentes simplezas sobre el mundo contemporáneo, y eran convicciones oportunas que pregonaba con la esperanza de que llegasen a oídos de Pétain. Pero el régimen de Vichy, ya envuelto en irresolubles conflictos internos entre conservadores, ideólogos y tecnócratas, mostraba escaso interés por estos planes de altos vuelos. Si no hay edificios de Le Corbusier entre 1941 y 1945, el interludio fascista de Francia, no fue porque él no lo intentase. Tuvo suerte: la enérgica campaña vengativa después de la guerra para expulsar a los colaboracionistas de la vida pública disculpó a Le Corbusier por ser un colaborador insignificante. Sin embargo, sus incursiones en la búsqueda de influencia, por mediocres que fueran los señores a los que adulaba, muestran las variedades casi ilimitadas de política de vanguardia. La promesa de acceso al poder era un afrodisíaco tan potente que sólo unos pocos, incluso entre los modernos, se resistieron a su influencia.

«Buenas proporciones y simplicidad práctica»

1

En 1932, el Museo de Arte Moderno de Nueva York, fundado tres años antes, organizó una audaz exposición que se apartaba de su programa habitual, la pintura reciente, para mostrar la obra de unos cuarenta arquitectos destacados de quince países. El persuasivo y

polémico director del museo, Alfred H. Barr, Jr., uno de los verdaderos héroes de la modernidad, notablemente alerta a las corrientes de arte europeas y enérgicamente decidido a despertar en sus compatriotas el interés por tales tendencias, actuaba como un padrino benevolente. Fue Barr quien bautizó la nueva arquitectura radical como International Style. La muestra, comisariada por el historiador de la arquitectura Henry-Russell Hitchcock y el arquitecto Philip Johnson, fue toda una revelación. Frank Lloyd Wright, aunque por aquel entonces sufría un largo bloqueo creativo, había mostrado a los norteamericanos una cara individual y exclusiva del movimiento moderno, pero las posibilidades estéticas de la línea recta y el rectángulo, la ausencia de ornamentos y la prominencia de materiales «inelegantes» en los edificios expuestos no eran todavía muy comunes en Estados Unidos, y esta exposición intentaba solventar esta carencia.

Para captar aquel momento, que influyó en la arquitectura moderna estadounidense casi tanto como la gran Armory Show en la pintura moderna dos décadas antes, los dos comisarios escribieron un librito animado, profusamente ilustrado, que difundió el nombre de esta innovación al gran público: *El estilo internacional: arquitectura desde 1922*. Era un estilo con pocos padres e innumerables hijos, algunos con carácter y muchos otros más monótonos, a medida que fue dominando el diseño de edificios de oficinas en las grandes ciudades norteamericanas y de otros países durante las décadas siguientes.

Los conservadores no eran los únicos que rechazaban esta desnudez estética; había detractores de la arquitectura moderna incluso dentro del bando moderno. Sibyl, viuda del diseñador húngaro László Moholy-Nagy, que siguió con entusiasmo la obra de su marido en la Bauhaus y posteriormente en Chicago, acusó a Mies van der Rohe de autoparodia en los últimos años de su trayectoria. Otros defensores del movimiento moderno rechazaban las fachadas repetitivas o los rascacielos de espejo, monstruos sin alma, anodinos en sí e indiferentes para sus clientes más importantes, el personal que trabajaba en ellos.[31,*] Sin embargo, el estilo también tenía im-

* «En los últimos seis años —escribió Lewis Mumford en 1954— han proliferado los edificios de oficinas modernos en Manhattan. A excepción de la Lever House, estos edificios han incrementado la congestión de las áreas de negocio en la periferia del centro urbano de Nueva York, sin contribuir gran cosa al esplendor de su arquitectura.»

portantes impulsores, pese a la proliferación de imitadores poco imaginativos: en 1959, Philip Johnson diseñó para su propio uso y disfrute una casa de cristal miesiana en Connecticut, un rectángulo en el que sólo llegaban al techo las paredes del cuarto de baño. Era un ferviente y elocuente homenaje al International Style. Más adelante, Johnson diseñó una construcción anexa subterránea para albergar su colección de arte y un pabellón de huéspedes convencional, dos comentarios críticos implícitos a las limitaciones de las paredes de cristal.

2

El impulsor más impresionante del International Style era, sin lugar a dudas, Walter Gropius. Su feliz amalgama de imaginación, artesanía y sentido práctico, junto con los impulsos didácticos e ideológicos, lo erigen en un representante excepcional del movimiento moderno alemán. El joven Gropius no desdeñaba las lecciones que se aprendían de la experiencia práctica. Entre 1907 y 1910 trabajó en el estudio de Peter Behrens en Berlín, ya encomiado entonces por su adaptabilidad. Cuando Gropius entró en el taller de Behrens, su jefe, como la mayor parte de los arquitectos alemanes de la época, se había liberado de la decoración tradicional o esa novedad ornamental, el *art nouveau*, para adoptar un vocabulario más escueto y claro. Aquel año, 1907, Behrens fue nombrado consejero artístico de Allgemeine Elektrizitäts-Gesellschaft (A.E.G.), el principal proveedor alemán de material eléctrico. He aquí un empresario ilustrado que decidió contratar los servicios de un artesano ilustrado, alianza prometedora, y apolítica, que Gropius nunca olvidó. Behréns diseñaba fábricas inmensas, lámparas útiles y atractivas, botellas de cristal, ventiladores eléctricos, tipografía para catálogos, cualquier cosa que le encargasen en A.E.G. Era el ambiente ideal para que Gropius adquiriese conocimiento de primera mano sobre la estrecha interacción entre diseño y arquitectura.

Después de abrir un estudio propio en Berlín en 1910, Gropius dedicó mucho tiempo a reflexionar sobre las implicaciones públicas de la arquitectura práctica. Muy pronto descubrió con estupor que las principales figuras de su profesión (a excepción de Behrens) adoptaban una actitud social esnob y juicios estéticos reaccionarios. Estos «árbitros del buen gusto», recordaba, refiriéndose al «pequeño círculo de los más prósperos»,[32] no respetan las necesidades de la

industria y la vivienda modernas. «Ya antes de la Primera Guerra Mundial —escribió años después— algunos arquitectos y yo nos alarmamos al ver que, cada vez más, los miembros de nuestra profesión se embutían en una camisa de fuerza.»[33] Este descontento fue una preparación muy útil para la formación de la protesta moderna.

En 1910 Gropius remitió a Emil Rathenau, jefe de A.E.G., un informe que permite al historiador situar las memorias posteriores del arquitecto en su contexto contemporáneo. Se aliaba con los defensores de la máquina y de los componentes estándar prefabricados en la construcción, pero también criticaba con dureza a los constructores especulativos que sólo se preocupaban del beneficio. Las modas actuales del diseño, observaba con aspereza, son una combinación funesta de «sobrecarga y falso romanticismo» que han suplantado «las buenas proporciones y la simplicidad práctica». Al denunciar la «desintegración interior» (*Zerrissenheit*) de la vida alemana, que obstruía la formación de un estilo actual —Gropius también, como buen moderno, quería vivir y trabajar en su tiempo—, se aliaba con los críticos sociales que denunciaban desde hacía más de un siglo la «fragmentación» de la cultura alemana. Era una conclusión problemática. La visión del país como una época deplorable de expertos ciegos a cuanto no se circunscribe a su estrecho enclave era, hasta cierto punto, nostalgia de un pasado que nunca existió y una apuesta por un futuro que parecía excesivamente improbable.

Gropius, en suma, dio un giro alemán a la crítica del mal gusto de su país. Defendía el impacto de la máquina y la producción masiva, pero al mismo tiempo sazonaba ese argumento con palabras duras contra el «materialismo burdo» que empaña la «civilización masiva»[34] moderna. El ansia de totalidad de tantos alemanes reflexivos lo acuciaba también a él. Hasta la creación de la Bauhaus, la quintaesencia de la institución moderna, no encontró un modo de sintetizar estas convicciones incompatibles.

3

«Es algo más que una guerra perdida —escribió Gropius en el otoño de 1918, de permiso del frente italiano, mientras presenciaba en su país la revolución que aniquilaría el Imperio alemán—. Un mundo ha llegado a su fin. Debemos buscar una solución radical para nuestros problemas.»[35] Desde 1914, cuando tenía sólo treinta y un años,

era candidato al puesto de director de la Escuela de Artes y Oficios de Weimar, dirigida por el extraño e impredecible gran duque de Sajonia-Weimar. Las tortuosas negociaciones sobre la autoridad del director del colegio se enmarañaron con cuestiones políticas tras la desaparición del ducado durante la revolución. Los múltiples traumas de la guerra, la creación de una Alemania debilitada como república, las cláusulas humillantes del Tratado de Versalles, que responsabilizaban al país de las catastróficas hostilidades que acababan de concluir, eran poderosos ingredientes de la desesperación y las expectativas descabelladas de los alemanes. La Bauhaus sería, acaso, la mayor victoria de un país derrotado.

La creación de Gropius carecía de fondos; sus alumnos eran casi siempre pobres, aunque no de espíritu; a los políticos turingios de derechas que habían concedido las subvenciones no les interesaba en absoluto la orientación poco tradicional de la escuela, que hacía hincapié en la toma de decisiones colectivas, rechazaba todos los estilos consagrados, se atribuía un título moderno sin precedentes, «*Bauhaus* [casa para Construir]», y osaba contratar a un expresionista como Lyonel Feininger —¡un bolchevique redomado!— para dar clase de diseño gráfico y diseño de libros. El manifiesto fundador de la Bauhaus, publicado a finales de abril de 1919, era sumamente provocador por el grabado de Feininger, una catedral expresionista laica sumamente estilizada, que adornaba la cubierta. Si la Bauhaus sobrevivió —algo que ocurrió hasta que el régimen nazi, por así decirlo, la obligó a suicidarse en 1933— fue principalmente gracias a las aptitudes negociadoras de Gropius y el contagioso entusiasmo del alcalde demócrata de la ciudad, Fritz Hesse, ante la oposición pertinaz de los nazis y sus aliados políticos.

En consonancia con casi todas las instituciones de vanguardia, la Bauhaus se presentó ante el público con un manifiesto de aspiraciones ambiciosas pero cariz democrático. La voz era la de Gropius, y suya era también la convicción de que erradicar las distinciones de clase en la Bauhaus era el requisito más perentorio de su triunfo. Los artistas de todo tipo debían reconocer su igualdad esencial y el deber supremo de colaborar en la concordia propia de otros tiempos. «Los arquitectos, escultores y pintores debemos volver a la artesanía.» Paralelamente, todos los comprometidos en las artes constructivas debían reconocer su parentesco, asimismo esencial, con la industria, una cooperación ajena al esnobismo. «Creemos *un nuevo*

gremio de artesanos sin la presunción clasista que levantaría un muro arrogante entre artesanos y artistas.»[36]

Gropius, por supuesto, era arquitecto, y la enfática frase inicial de su manifiesto describía claramente el «objetivo final» de las diversas actividades creativas de la Bauhaus como «*der Bau*», el edificio. Pretendía restaurar «el espíritu arquitectónico»[37] que, para él, como para otros reformistas, se había perdido con el eclecticismo victoriano y la popularidad inmerecida de la arquitectura historicista. Sin embargo, era más fácil proclamar que cumplir este objetivo. En una república que sobrevivía a duras penas, intranquila por su posible futuro en el concierto de las naciones, rebosante de extremistas políticos y de ira por los abusos de los aliados, la Bauhaus buscaba también una dirección satisfactoria.

Parte de su irresolución inicial se debía a causas internas. Si bien se habían establecido fuertes alianzas entre los miembros de la Bauhaus, también había tensiones. El curso inicial obligatorio de medio año, primero a cargo de Johannes Itten, sedicente reformista de la educación con una veta mística excéntrica, era la antítesis del realismo tenaz que había desarrollado Gropius tras varios años de flirteo con la expresión personal expresionista. En 1923, cuando Itten abandonó el puesto y fue sustituido por László Moholy-Nagy, firme creyente, como Gropius, en el «Arte y Tecnología, una Nueva Unidad», los antiutópicos tuvieron vía libre. «Queremos una arquitectura clara, orgánica —declaró Gropius aquel mismo año—, cuya lógica interna sea radiante y desnuda, liberada de artimañas y fachadas embusteras; queremos una arquitectura adaptada a nuestro mundo de máquinas, radios y automóviles rápidos, una arquitectura cuya función sea clara.»[38] Éste es el ambiente en el que Marcel Breuer iba a diseñar sillas de fama internacional y Herbert Bayer tipografías igualmente famosas.

En 1928, después de dirigir la Bauhaus durante diez años de dictadura activa, más desgastado por la política que por la arquitectura, Gropius decidió regresar a la práctica privada. Su sucesor, Hannes Meyer, intentó rehacer la Bauhaus según un modelo marxista, pero los poderosos políticos de Turingia demonizaron los gustos y proyectos de la escuela. Durante la República de Weimar, todo gesto, incluido el diseño de tazas de té sin ornamentación, tenía un cariz político. Para los visionarios intransigentes que soñaban con la restauración del estatus poderoso de Alemania y la venganza de los

enemigos, la Bauhaus era un símbolo de decadencia; en 1925 lograron expulsarla de Weimar y trasladarla al ambiente más agradable de Dessau, no por sus fracasos sino por sus éxitos. Y, por muy amargas que fueran las batallas por el diseño, las pinturas de Paul Klee y Vasili Kandinsky, el diseño gráfico de Lyonel Feininger y Gerhard Marcks, los muebles diseñados por Marcel Breuer y Ludwig Mies van der Rohe eran ejemplos notables de arte moderno y utilidad, que ejercieron una influencia internacional.

Walter Gropius, por su parte, ideó una de las estructuras más exitosas durante los años de Dessau de la Bauhaus: el nuevo edificio de la escuela, una agrupación de cuatro rectángulos interdependientes, indiscutiblemente modernos, que llevaban su firma inconfundible, y todos meticulosamente diferenciados. El conjunto de pequeños balcones que interrumpían las superficies planas de la residencia de los alumnos era un lúdico distanciamiento de la sobria colectividad, al igual que las paredes de cristal que envolvían los talleres de luz solar deslumbrante. Ni una sola piedra de la escuela estaba anticuada, ni un metro cuadrado era puro ornamento.

Las viviendas de protección social que diseñó Gropius después de su renuncia al cargo eran igualmente agradables, al menos para quienes se deleitasen con las superficies planas; agradables en la forma, moderadas en los costes, incomparablemente superiores al tipo de vivienda habitual de la clase obrera. Aquí las simpatías sociales y las preferencias estéticas iban de la mano. Todavía en 1934, un año después de que la dirección de la Bauhaus decidiese aceptar lo inevitable y votase a favor de la clausura, Gropius aún intentaba, a través de cartas dirigidas a las autoridades, salvar la nueva arquitectura demostrando su carácter inherentemente alemán, un gesto fútil y poco decoroso. Pronto se percibió con claridad que su servicio en el frente durante la Primera Guerra Mundial y la indiscutible «pureza» de su «sangre alemana» no le valdrían ni encargos privados ni públicos. En el otoño de 1934 se trasladó a Inglaterra. Mies van der Rohe, que había sido director de la Bauhaus ya moribunda entre 1930 y 1933, dejó el Tercer Reich de Hitler para trasladarse a Estados Unidos en 1937. Llevaron consigo el International Style.

«Hitler es mi mejor amigo»

1

Casi desde el principio, el movimiento moderno fue una aventura cosmopolita. Pocas publicaciones sobre arquitectura moderna son más transparentes que el libro de Henry-Russell Hitchcock y Philip Johnson que acompañaba a la importante exposición del Museo de Arte Moderno, *El estilo internacional: arquitectura desde 1922* (1932). Puede servir como lema más general que la historia de la arquitectura. La valoración de la mentalidad de Baudelaire no sería completa si no incluyese las traducciones de los lóbregos relatos de Edgar Allan Poe. En su defensa del arte por el arte, Oscar Wilde dependía más de los críticos literarios franceses que de sus compatriotas ingleses. La obra radical de T. S. Eliot, *La tierra baldía*, debía más al verso francés de Jules Laforgue que a ningún poeta de lengua inglesa. La creciente popularidad de los impresionistas franceses reconfiguró de modo significativo el mercado de la pintura en Europa y Estados Unidos. Dos de los grandes compositores del siglo XX, Schoenberg y Stravinsky, como hemos visto, acabaron siendo casi vecinos en Los Ángeles. Y, de modo más deslumbrante si cabe, las trayectorias de los arquitectos modernos —principalmente Gropius y Mies van der Rohe— se desarrollaron en el exilio norteamericano, que muy pronto dejó de ser propiamente un exilio.

Como sabemos, desde comienzos de la década de 1920 hasta mediados de la década de 1940, la sede del arte moderno se trasladó de París, Londres y Berlín a Nueva York y Chicago. Los coleccionistas norteamericanos se señalaron por su apasionada codicia de obras maestras europeas y por su prodigalidad. Con la supremacía política del totalitarismo de derecha e izquierda en Europa, los artistas e intelectuales de todo jaez, para eludir los escollos laborales o el peligro de muerte, se refugiaron en Estados Unidos. Walter Cook, director del Instituto de Bellas Artes de Nueva York, solía decir, de forma poco diplomática pero precisa: «Hitler es mi mejor amigo. Agita el árbol y yo recojo las manzanas».[39] La lista, larga y distinguida, impulsó la cultura norteamericana hacia el siglo XX.

Por supuesto, no todos los inmigrantes europeos eminentes eran modernos. Ni eran inmigrantes modernos todos los que provenían de los regímenes nazis o comunistas. Marcel Duchamp y Edgard Varèse eran los únicos rebeldes franceses que llegaron a Estados Unidos antes de Hitler y se quedaron. Llegaron centenares de

académicos convencionales, directores de cine, psicólogos, músicos, sociólogos, historiadores del arte y otros intelectuales que enriquecieron el país de acogida. Todos ellos, tanto judíos como gentiles —porque, frente a lo que señalan muchos informes, había numerosos refugiados políticos no judíos—, eran *outsiders* inoportunos en la cultura oficial de sus países de origen. Estados Unidos ofreció a los recién llegados grandes oportunidades que muchos europeos nunca habrían podido imaginar. Sorprendentemente, Estados Unidos, una sociedad (según creían habitualmente) esclava del dólar, sin tradiciones ni alta cultura, supo rescatar —y valorar— a los artistas de talento y poco convencionales.

Una de las consecuencias más espectaculares de la benevolencia de Estados Unidos para con los arquitectos radicales, no del todo desinteresada —había, al fin y al cabo, mucho que aprender, mucho provecho que sacar de ellos—, fue que en 1939, con el estallido de la Segunda Guerra Mundial, la Bauhaus podría haber celebrado una nutrida reunión en Estados Unidos. László Moholy-Nagy, estrecho aliado de Gropius en la defensa de la máquina y la unión de arte y tecnología, se trasladó a Chicago para iniciar (sin éxito) una nueva Bauhaus y (con mayor fortuna) el Chicago Institute of Design, donde experimentó con una asombrosa diversidad de alumnos: pintores, escultores y fotógrafos. Josef Albers, que desde 1923 había impartido el curso introductorio de la Bauhaus con Moholy-Nagy, recibió una buena acogida en Estados Unidos en el vanguardista Black Mountain College de Carolina del Norte y posteriormente se trasladó a Yale como prestigioso experto en teoría del color. A Mies van der Rohe, que llegó a Estados Unidos en 1938, le propusieron trabajar en el Illinois Institute of Technology, que por aquel entonces se trasladaba a una nueva sede, y le encargaron el diseño del nuevo campus con un estilo miesiano impecable: sobrio, lúcido, marcadamente geométrico. Las llamativas viviendas de apartamentos que construyó, también en Chicago, recalcaban su estética de «menos es más» y contribuían al reconocimiento de una estética reducida a su esencia: material y estructura.

El más relevante de los *Bauhäusler* en el país de las posibilidades modernas ilimitadas fue el propio Walter Gropius. Durante una estancia de tres años en Inglaterra, dejó su impronta con el Impington Village College de Cambridgeshire, un proyecto brillante diseñado en colaboración con un colega local, Maxwell Fry. En 1937 aceptó la cátedra de Arquitectura que le ofreció la Universidad de Harvard; un año después fue designado secretario del Departamento de Ar-

quitectura de Harvard, puesto eminente que ocupó durante quince años. Cierto tiempo antes de su jubilación —aunque disfrutaba con la docencia no quería renunciar al diseño— creó una empresa que denominó, haciendo hincapié en su procedimiento predilecto, The Architects' Collaborative (TAC). Con TAC construyó escuelas, casas particulares, edificios de oficinas, embajadas. Y mostraba orgulloso a los visitantes la mesa redonda de oficina donde se sentaban los socios de TAC para exponer y debatir sus críticas estimulantes.[40] El compromiso de Gropius con el principio de cooperación no invalidaba su querencia romántica a la imagen del creador solitario. «La chispa creativa —reiteraba— se origina siempre en el individuo.»[41] De modo que acogió dos ideales modernos, el individualismo y el compañerismo, a menudo enfrentados.

Los críticos de arquitectura acogieron de forma ambigua los edificios posteriores de Gropius, pues se quejaban de la tendencia a la repetición y la monumentalidad. El International Style, del que él era uno de los principales representantes, no carecía de tentaciones problemáticas. No obstante, la casa que construyó para él y su familia en 1937 en Lincoln, Massachusetts, muestra importantes detalles nada dogmáticos.* Este edificio enfáticamente rectangular, de dos plantas, ampliamente dotado de ventanales que dan al campo suavemente ondulado de Nueva Inglaterra, está lleno de muebles de la Bauhaus, incluidas las sillas más famosas de Breuer. La casa se caracterizaba por la techumbre plana y el «vocabulario de los materiales y formas típicos de Nueva Inglaterra: madera pintada de blanco, chimenea de ladrillo, porche galería, cimientos y muros de contención de mampostería —cito una publicación de la Sociedad para la Conservación de las Antigüedades de Nueva Inglaterra—; todas las instalaciones y materiales de construcción son manufacturados». Sin embargo, «a pesar del uso de materiales norteamericanos y formas autóctonas, la apariencia de la casa es notablemente europea».[42]

La casa de Gropius, por tanto, era un producto en gran medida predecible, el tipo de casa en que querría vivir un ex director de la Bauhaus. Pero tiene un incómodo rasgo «inorgánico»: una escalera circular que une los dos pisos, revocada como si estuviera en el ex-

* Marcel Breuer, colega de Gropius en la Bauhaus, que también tuvo una distinguida trayectoria en Estados Unidos, colaboró en el diseño.

terior del edificio. Sólo es un pequeño toque personal, pero, precisamente por ser tan íntimo, refleja la característica individualista que distinguía la arquitectura moderna de los productos historicistas de Bellas Artes, criticados durante décadas. La explicación de esa extraña escalera es que la hija adolescente de Gropius, que tenía una habitación en el piso superior, no quería que sus amigas del colegio atravesasen el salón cuando venían de visita. Modernidad con cara humana.

«La belleza que nos espera»

1

Entre la arquitectura y el diseño modernos media un paso muy corto; de hecho, para un número significativo de talentosos artesanos provistos de un lápiz (o de un ordenador, en la actualidad), tal paso ni siquiera existe. Los arquitectos de los que he hablado jugaban también con el diseño; los diseñadores de los que hablaré jugaban con la arquitectura. No era raro que el dibujante fuera igualmente destacado en ambas materias. Así pues, las páginas que siguen serán relativamente breves. El paralelismo no es exacto, pero la proximidad permite desenmarañar más de un problema con un mismo análisis. Por ejemplo, tenemos unas cuantas sillas y mesas Gropius que nunca alcanzaron el nivel de ventas del mobiliario de Mies y Le Corbusier. Si la concentración de Gropius en la actividad constructiva —y la docencia— era excepcional, al menos parte de la explicación estriba en que, como declaró en una ocasión, había pasado el 90% de su tiempo como director de la Bauhaus, defendiendo su creación frente a los conservadores incrédulos y derechistas hostiles. Disponía de menos tiempo para el diseño que sus colegas arquitectos.

Casi todos los demás modernos cuestionaban los límites. Incluso ideaban un razonamiento para eludir la división del trabajo de la construcción. Como de costumbre, Frank Lloyd Wright expresó el asunto de modo convincente: «Los apartamentos más satisfactorios son aquellos en los que la mayor parte del mobiliario se integra en el proyecto original. El todo debe considerarse siempre como una unidad integral».[43] Podría haber añadido que el mobiliario no empotrado era particularmente aceptable para los diseñadores modernos —como él mismo— cuando recordaba, o citaba directamente,

la firma estilística del arquitecto. La unidad de concepción era esencial para lograr el resultado más atractivo, la unidad de actuación. «En un habitáculo todo debe ser como un instrumento en una orquesta —escribió el dramaturgo y periodista austríaco Hermann Bahr, abierto a todas las corrientes innovadoras que lo rodeaban—; el arquitecto es el director, el conjunto debería interpretar una sinfonía.»[44] El ideal de Richard Wagner de la *Gesamtkunstwerk*, la obra de arte total que surge como un conjunto, con todos sus detalles, desde una única imaginación inspirada, se incorporó a las opciones domésticas de la burguesía próspera victoriana y posvictoriana, sobre todo en Europa central.

La estrecha alianza de arquitectos y diseñadores se debía también a que compartían un mismo motivo principal de queja. Ambos deploraban el gusto chabacano de sus clientes potenciales: la pasión sentimental por los *souvenirs* baratos —no siempre tan baratos— que adquirían en el extranjero, las grandiosas fachadas de las viviendas particulares, que evocaban vagamente algunas obras maestras del pasado, y el pobre sentido del humor de «adorables» construcciones horteras de cartón piedra. Las ansias de venganza indiscriminada de los reformistas eran, sin duda, simplistas; algunos diseñadores del siglo XIX, sin la bendición de la teoría, ya habían fabricado productos domésticos lo bastante sencillos para parecer ajenos a los tesoros ampliamente copiados y criticados del Victoria and Albert Museum. Habrían estado en su salsa en los talleres de la Bauhaus, unos setenta años después.* En 1852, el escultor y clarividente viajero norteamericano Horatio Greenough había señalado que «hay que recortar lo redundante, eliminar lo superfluo, reducir lo necesario a la expresión más sencilla, y entonces descubriremos, cualquiera que sea la organización, que la belleza nos espera». Estos victorianos no tenían el término «funcionalismo», pero lo practicaban.

A finales del siglo XIX, en diversos países, los diseñadores que buscaban la honestidad y la simplicidad habían fundado organizaciones que pretendían deshabituar al público del gusto *kitsch*. El

* Los lectores pueden consultar un libro asombroso, profusamente ilustrado pero poco conocido, de Herwin Schaefer, titulado *Nineteenth-Century Modern: The Functional Tradition in Victorian Design* (1970). Les permitiría ganar apuestas mostrando a la gente una de las ilustraciones y preguntando a continuación: «¿Cuándo crees que se diseñó esta silla o esta tetera?». La respuesta casi inevitable sería: «La Bauhaus, hacia 1922». Y se habrían equivocado en unos setenta años.

movimiento inglés Arts and Crafts arremetía contra la pobreza estética de los alfareros, ebanistas y orfebres. Congregó a un grupo pequeño de disidentes nacionales, y a menudo nacionalistas, que desde el Londres cosmopolita producían mobiliario muy popular en Berlín y Viena. No menos creativo era el arquitecto y diseñador de Glasgow Charles Rennie Mackintosh, célebre por sus diseños de *art nouveau*, que halló una respuesta más favorable en el continente que en su entorno más cercano.

Desde la ventajosa posición del diseño moderno, el afán institucional de purificar el gusto parecía un esfuerzo por distanciarse de los dictados convencionales sin combinar su descontento con una verdadera creatividad. En gran parte, a pesar de su buena voluntad, estos críticos de los convencionalismos adolecían de cierta ambivalencia sobre la cuestión polémica que ya hemos mencionado anteriormente: qué hacer con la máquina. El legado del medievalismo de William Morris era difícil de erradicar, y no fue hasta una fase posterior cuando algunos radicales decidieron aceptar la cultura industrial del siglo XX. El arquitecto, diseñador y activista inglés Charles Robert Ashbee, estrechamente identificado con el movimiento Arts and Crafts, fundador del Gremio de Artesanía (1888) y amigo de Frank Lloyd Wright, no reconoció hasta 1911 que «la civilización moderna se basa en la maquinaria». De ahí se seguía, para él, que «ningún sistema para la dotación, o el fomento, de la enseñanza del arte puede ser sólido si no reconoce dicho principio».[45] El camino hacia Gropius y Moholy-Nagy, los modernos totales, se construyó lentamente, paso a paso.

2

La resistencia al diseño moderno llegó desde todas las direcciones. Indica la efectividad psicológica del conservadurismo acérrimo, una defensa emocional de las cosas como son sólo porque son; era lo bastante potente para prevalecer aunque estuviese reñida con los intereses descarnados. Ya hemos visto la predicción de Muthesius de que en Alemania la adopción de las técnicas y gustos modernos provocaría una «lucha contra las condiciones existentes». En realidad, sus conferencias y su libro controvertido sobre la casa inglesa generaron lo que sus detractores denominaban «el caso Muthesius». Los irritados artesanos y fabricantes de objetos decorativos y útiles lo tildaban de «enemigo del arte alemán» y algunos exigían que se le

prohibiese continuar engañando a los estudiantes de diseño con su verborrea subversiva. Aun así, hasta que los nazis tomaron el poder del país en 1933 con una meticulosidad que no pasaba por alto ningún ingrediente de la cultura alemana, el mensaje de Muthesius y de sus colaboradores encontró cierta audiencia. Con su revista *Die Form*, que empezó a publicarse en 1925, la Werkbund difundió nuevos materiales y técnicas, y al menos algunos productores secundaban sus enseñanzas. Entre estos modernos, la existencia de la Bauhaus era un signo de esperanza.

Con todo, la producción masiva seguía siendo la principal barrera en todos los países: un proceso demoledor para los creadores tradicionales de muebles, artesanos conservadores, comerciantes convencionales y críticos culturales, como vulgar traición a los principios consagrados. La palabra alemana *Typisierung* —«estandarización» o «racionalización»— se convirtió en una etiqueta combativa con gran carga psicológica. El mismo lenguaje de los polemistas, que a menudo trascendían las fronteras nacionales, adornaba las lides verbales con profundidades filosóficas: la Werkbund alemana definía su labor como *Veredelung* y *Durchgeistigung*, «ennoblecimiento» y «rigurosa espiritualización» de los productos de uso común. Otros países de mentalidad reformista —Gran Bretaña, Francia, Estados Unidos— recelaban de tales planteamientos, que consideraban pretenciosos y carentes de sentido, pero sus propias puñaladas para impedir que los objetos hablasen por sí mismos eran, si bien menos retóricos, igualmente arrolladores.

Ineludiblemente, el desdén generalizado de los europeos hacia la civilización norteamericana influyó en estas controversias. En 1931, el fabricante alemán Roger Ginsburger publicó una charla en *Die Form*, donde relata una historia que escenifica ingeniosamente la fuerte oposición contra lo que se identificaba como aportación norteamericana a la vulgaridad moderna. Ginsburger hablaba con un fabricante francés de accesorios para puertas y le sugería que, en lugar de producir y almacenar trescientos tipos de picaportes, algunos de los cuales tendrían un único cliente al año, se concentrase en un único modelo fiable y bonito de diversos tamaños. De ese modo se ahorraría espacio de almacenamiento, publicidad y personal, y podría vender su producto más barato que nunca. A lo cual su amigo respondió de forma un tanto patética: «Ya veo que tú también eres de esas personas que quieren americanizar Francia».[46] Americanizar era, en aquellos años, una seria acusación muy común.

Dado que la arquitectura y el diseño, en mayor medida que la poesía o la pintura, incidían en la vida cotidiana y en las principales decisiones estéticas de la gente, las organizaciones dedicadas a civilizar el gusto general no podían eludir el aspecto comercial del interés del consumidor. Obviamente, una cosa era dibujar diseños poco convencionales, y otra muy distinta encontrar clientes para ellos. Y dos grupos, el Wiener Werkstätte y la Bauhaus, el primero un pálido eco, el segundo un intento de llevar a cabo el movimiento moderno, tomaron caminos divergentes que los diseñadores podían elegir para afrontar la prosaica realidad de las ventas.

El padre espiritual del Wiener Werkstätte, o Taller Vienés, fue el prolífico arquitecto y diseñador austríaco Josef Hoffmann, tan destacado en su campo como Gustav Klimt entre los pintores austríacos. Hoffmann, uno de los fundadores de la Secesión Vienesa en 1897, organizó el Werkstätte seis años después. Sus compañeros de aventura eran el diseñador Koloman Moser, que en los primeros años colaboraba estrechamente con él, y Fritz Wärndorfer, rico fabricante textil imbuido de gustos modernos, mucho más interesado por gastar dinero que por ganarlo. Respondía exactamente al perfil de financiero —viajado, apasionado, obstinado, munificente— que necesitaba el Werkstätte.

Al principio, Wärndorfer y Moser complementaban a Hoffmann a la perfección. Hoffmann, nacido en 1870, se había formado en la Academia de Arte de Viena, entonces un lugar retrógrado y provinciano. «El ambiente —según recordó años después— era muy poco interesante e inartístico»; en sus salones, los grandes impulsores del arte y el diseño modernos —Charles Rennie Mackintosh, John Ruskin, William Morris y Aubrey Beardsley, junto con los estimulantes artistas modernos franceses y belgas— ni se mencionaban. Los vieneses compartían las mismas quejas que habían lanzado los diseñadores menos anticuados contra las academias oficiales durante muchas décadas. Las felices adaptaciones a las innovaciones tecnológicas parecían funcionar en otros países, pero no allí. «Se apoderaba de nosotros el anhelo infinito —recordaba Hoffmann— de ensayar algo distinto de lo que veíamos a diario.»[47]

Lo que presenciaban a diario Hoffmann y sus colegas rebeldes era la monumental Ringstrasse, recientemente concluida, con sus edificios públicos inmensos, anticuados y convencionales, en pleno centro de Viena. Era, hasta para alguien con un remoto interés por las actitudes modernas, una acumulación sin elegancia de diseño

anodino, el ejemplo perfecto de todos los horrores que uno debe rehuir. Y veían también las moles históricas descomunales del pintor de moda Hans Makart, representante inmensamente popular del arte de Salón. «Era una época muy desfavorable para nosotros, los jóvenes —escribió Koloman Moser—. Todo el mundo estaba embelesado por la moda de Makart, por sus lúdicos objetos efímeros y ramilletes polvorientos.» Como reacción, la revista *Ver Sacrum*, órgano de la Secesión Vienesa, declaró la guerra contra «el desaliño inactivo, el rígido bizantinismo y todo ese mal gusto».[48]

En la época había, como vemos, muchas referencias contra las que diseñar, y Hoffmann lideró la oposición en casi todos los ámbitos concebibles. Entre sus casas —y construyó algunas importantes para sus compañeros artistas—, el diseño más discutido, realmente inimitable, era la mansión de la familia Stoclet en Bruselas, construida antes de la Primera Guerra Mundial, un caserón construido, obviamente, para un industrial belga multimillonario, magníficamente decorado, con un mosaico de Gustav Klimt que ocupaba toda la longitud de la pared del comedor. La vivienda se construyó a lo largo de seis años, entre 1905 y 1911. El proyecto sufrió constantes revisiones del arquitecto y el cliente, lo cual incrementó el coste, ya astronómico.[49,*] No había que ser un magnate para convertirse en cliente de los puntos de venta del Werkstätte o las exposiciones a la que enviaba muestras tentadoras, pero el dinero ayudaba.

Hoffmann, obsesionado con la creación de formas, daba rienda suelta a su creatividad en el diseño de objetos. Su furia por el diseño lo abarcaba todo. Hacía muebles: sofás, camas, librerías, mesas, tocadores, lámparas, sillas adaptables, mecedoras, espejos, candelabros; hacía objetos domésticos: papel pintado, relojes, samovares, floreros, jarras, vasos, tazas y platillos, tinteros, alfombras, bandejas, medallas, monogramas, cubiertas de libro, incluso bolsos; hacía objetos decorativos: joyería, peines, juguetes, collares. Su gratitud

* Jane Kallir apunta: «El coste final de la casa de tres pisos y cuarenta habitaciones siempre será un secreto, aunque es sabido que los materiales empleados para el friso de Klimt en el comedor ascendían a 100.000 coronas. [...] En toda la casa sólo se emplearon los mejores y más costosos materiales: las figuras del friso de Klimt tenían adornos de oro y joyas; el exterior y muchas de las habitaciones interiores estaban recubiertas de mármol de color; las últimas innovaciones de la artesanía, desde la marquetería a los mosaicos, se aplicaron a los acabados decorativos. El Werkstätte vienés no sólo supervisó todos los detalles, incluida una vajilla de plata especial, sino que contrató a un ejército de artistas y artesanos externos en el proyecto».

era católica, su inventiva asombrosa, acaso un tanto estremecedora. Hoffmann era sumamente lúdico, y para aplacar su pasión no le servía el consumidor medio. Sus lectores no pasaban por alto su defensa del realismo en la declaración de intenciones, pero la realidad distaba mucho de ser el ideal del Werkstätte. Su plantilla, que superaba el centenar de empleados, sólo tenía en mente a la alta burguesía, una aristocracia de consumidores. No es que Hoffmann y los demás desdeñasen la máquina; reconocían su creciente relevancia en la vida del diseño, y había veces en que condescendían a emplear artículos de producción masiva. Pero ese aspecto moderno de su trabajo seguía siendo marginal.

Es más, sus cuadernos de bocetos indican que Hoffmann nunca cesaba de renovar los diseños; si había una cosa a la que se resistía era a repetirse. En 1903 se interesó por la platería, y sus primeros dibujos mostraban formas puramente geométricas, sin ornamentos. Aquí la forma no seguía a la función, a diferencia de lo que sucedía en los verdaderos modernos. Los cuchillos y tenedores eran incómodos por su excesiva longitud y finura, y las cucharas poco eficientes por su hondura. Poco después, Hoffmann empezó a embellecer su cubertería, añadiendo hojas, frutas, perfiles decorativos abstractos. Eran estas «mejoras» posteriores lo que irritaba sobremanera a Loos en su campaña contra el ornamento en la arquitectura y el diseño. Hoffmann, no obstante, nunca fue un funcionalista sistemático; su obra era el triunfo de la imaginación sobre la utilidad.

3

Desde su fundación en 1903 hasta su desmoronamiento en 1932, en el punto más bajo de la Depresión, el Wiener Werkstätte fue una empresa fracasada que encerraba las semillas de su propia destrucción. La Bauhaus sobrevivió un año más que el Werkstätte. Pero los paralelismos entre estas dos organizaciones contemporáneas son demasiado inexactos para servir como comparación útil: la institución alemana era una escuela subvencionada, un lugar para experimentos y estilos de vida innovadores; su homólogo austríaco era una gran tienda privada cuyo principal interés eran las ventas. Los objetos que mostraba el Werkstätte eran por lo general elegantes, bien elaborados, y en su mayoría hechos a mano. Su lenguaje —principalmente el de Hoffmann— presentaba algunas declaraciones indiscutiblemente modernas: «Mientras las ciudades, casas, habitacio-

nes, muebles, pertenencias, ropa y joyería, mientras el lenguaje y los sentimientos no logren reflejar el espíritu de nuestro tiempo de un modo sencillo, simple y bello, estaremos muy por detrás de nuestros antepasados».[50] Sin embargo, aunque los portavoces del Werkstätte se afanasen en caracterizarse como buenos modernos —«reflejar el espíritu de nuestro tiempo», «sencillo, simple»—, su práctica era mucho más conformista. La calidad de la obra era siempre más importante para ellos que las cifras de ventas.

El programa de trabajo del Wiener Werkstätte, publicado en 1905, revelaba las verdaderas lealtades de sus fundadores, más de lo que éstos podían sospechar. «El daño ilimitado que han causado en las artes y la artesanía la producción masiva, por una parte, y la descuidada imitación de estilos antiguos, por otra, ha arrollado el mundo entero como una marea gigante. [...] La mano ha sido en gran parte suplantada por la máquina, y el artesano por el empresario.» Desde luego, «sería descabellado intentar contrarrestar estas tendencias». Y sin embargo —siempre había un «y sin embargo» en tales justificaciones— por ello mismo los autores del programa habían fundado el Werkstätte, «para crear un punto de tranquilidad en medio del ruido jovial de los artesanos». Su fundación, decían, debiera ser bien acogida por cualquiera que confesase su lealtad a Ruskin y Morris. «No podemos competir, y no lo haremos, a precios baratos.» De hecho, «los sucedáneos, las imitaciones elegantes, sólo gratifican al advenedizo».[51] Este desdén esnob no podía ser más belicoso: la mano, amenazada por el «progreso» e insuficientemente valorada, es ampliamente superior a la máquina; el precio es lo de menos; ante todo, las copias estilosas sólo satisfacen al nuevo rico.[52] No es de extrañar que, durante las décadas en que mostró diseños interesantes al mundo, el Wiener Werkstätte arruinase a dos millonarios que lo apoyaron apasionadamente hasta que agotaron sus recursos.

4

Los hombres y mujeres de la Bauhaus, tanto profesores como alumnos, vivían en un mundo diferente. La estética de Hoffmann era, pese a su afición a los resultados innovadores, bastante ecléctica, dependiente más de los intereses creativos del momento que de principios abstractos de diseño. El Werkstätte valoraba el ingenio, a veces a expensas del buen gusto; pero, en cualquier caso, lo más importante era que las villas y los apartamentos de sus clientes, su decora-

ción y mobiliario, así como las modernas señoras de la casa que vestían su ropa, irradiasen una sensación de prosperidad bien protegida, por nefasta que fuera la situación económica de puertas afuera. Por tanto, la significación del ornamento y la producción industrial seguía siendo un enigma no resuelto de los diseñadores vieneses. Necesitaba clientes que no mirasen el precio, y cuando se les acabaron, descubrieron que los clientes industriales eran incapaces de pagar sus facturas, y lo único que podían hacer era cerrar la tienda.

Los *Bauhäusler*, por su parte, llevaban el estandarte de la pobreza con orgullo e ingenio. Los profesores, especialmente en el curso introductorio, agasajaban a los alumnos con máximas lacónicas sobre los fundamentos que los unían: la Tradición es el enemigo. Los objetos de producción masiva pueden ser tan bellos como un producto exclusivo artesanal. Arte y artesanía, por aquel entonces fatalmente separados, deben estimularse mutuamente. En la Bauhaus había tensiones ideológicas que Gropius, más partidario de la diplomacia que de los edictos autoritarios, no resolvía, o sencillamente eludía. Los compromisos con lo práctico continuaban enfrentados a los conceptos expresionistas que habían impulsado la Bauhaus desde el principio. El famoso grabado de Feininger de la catedral, que figuraba en el manifiesto programático, no era un gesto frívolo. Con todo, los estudiantes nunca se dejaron embaucar por la retórica utópica; adquirían experiencia en los talleres donde ingresaban tras aprobar el curso preliminar. Pintaban, construían muebles, inventaban sistemas de iluminación, tejían alfombras, diseñaban tipografía y teteras, siempre indiferentes o antagónicos a los legados familiares de su oficio. Intentaban comprender no sólo lo que hacían sino por qué. En sus memorias, aquellos que documentaron su experiencia en la Bauhaus solían recordar las fiestas modestas que organizaban con una o dos copas de vino barato, cuando uno de ellos terminaba un escritorio bonito y eficiente o una alfombra poco convencional.

Tenían motivos de celebración. El grueso de sus ingresos, primero en Weimar y luego en Dessau, procedía de subvenciones estatales y locales, nunca suficientes para costear todo el material de estudio y las becas de los estudiantes que no podían pagar las tasas. Por tanto, los derechos que recibían los estudiantes por los diseños adoptados por fabricantes eran una buena aportación para ellos y para que la Bauhaus atendiera sus obligaciones financieras.* Para

* En 1923 (por mencionar sólo dos ejemplos entre muchos posibles), el alumno de la Bauhaus Otto Lindig diseñó una cafetera de porcelana robusta, volumi-

los estudiantes radicales, este pacto fraternal entre diseño creativo e industria a gran escala no era muy bienvenido, pero en principio, la Bauhaus, aunque se volcaba en la renovación radical de la sociedad alemana, nunca especificó las implicaciones políticas de los productos explotables que aportaban los estudiantes. Como he señalado anteriormente, por poco intuitiva que parezca esta conclusión, la imaginación moderna era compatible con todos los sistemas políticos que la tolerasen.

Gropius recalcaba que no existía el estilo Bauhaus. Es fácil atisbar la importancia que este descargo de responsabilidad tenía para él: pretendía incidir en la libertad creativa de los estudiantes. No había una línea autoritaria que obligase a diseñar todos los productos de la Bauhaus según un único estilo reconocible. Desde luego, los edificios que él mismo diseñaba y los de Mies van der Rohe no tenían nada que ver entre sí. La empresa imaginativa tenía algunos límites que un arquitecto o diseñador moderno, por lo general, no transgredía: sobrecargar un edificio de decoración, ocultar o disfrazar los materiales en uso o ignorar la función del objeto que se diseña.

En realidad —como lo prueban las brillantes extravagancias románticas de Frank Lloyd Wright— hasta esas reglas fundamentales podían ser incumplidas deliberadamente por un arquitecto original y obstinado que dijese que el suyo era el único camino posible. Aun así, dejando al margen algunas excepciones sorprendentes, la compañía de trabajo de la Bauhaus y sus seguidores, tanto en el país como en el extranjero —había muchos—, permanecían fieles a los principios anunciados desde los primeros días de la modernidad por pioneros como Baudelaire y Daumier. Querían estar en sintonía con su tiempo, lo que en la práctica significaba que aspiraban a remodelar su época de acuerdo con sus compromisos modernos. Lo que pretendían hacer y difundir a través de catálogos y exposiciones eran objetos a la vez hermosos y asequibles, no divertimentos para los ricos sino elementos sólidos, y sólidamente modernos, de la vida doméstica cotidiana.

El lugar de la máquina nunca se esclareció del todo, ni siquiera entre los modernos. Todavía en 1925, el arquitecto y urbanista holandés J. J. P. Oud, miembro impecable del clan, expresó sus dudas.

---

nosa, blanca, que la Staatliche Manufaktur decidió producir para el público general. Dos años después, el prolífico Marcel Breuer ideó una silla que utilizaba acero tubular y tiras de cuero, la primera generación de sillas modernas de producción masiva que todavía se fabrica en la actualidad y sigue siendo elegante.

«Me postro ante el milagro de la tecnología, pero todavía no creo que se pueda comparar un barco de vapor con el Partenón.» De hecho, «anhelo una casa que satisfaga todas las necesidades de mi amor al confort, pero una casa para mí es más que una máquina para habitar».[53] Los modernos desfilaban bajo múltiples estandartes, con ideales que a veces eran incompatibles entre sí.

Capítulo siete

El teatro y el cine: el elemento humano

Después de mediados del siglo XIX, si había una institución cultural en particular urgentemente necesitada de renovación e ideas frescas, era la escena. No se trata de que los asiduos al teatro estuvieran expresando de viva voz su descontento por doquier. Los tres tipos de público mencionados antes al dividirlo en función de los gustos pictóricos aparecen también, inevitablemente, cuando se habla de teatro. Lo hemos visto ya: el público de las clases bajas y los pequeñoburgueses tenía sus melodramas, operetas y espectáculos de variedades; los que tenían algo más de cultura podían recurrir a las comedias de sociedad, aunque para muchos de ellos los espectáculos ofrecidos al público de clase obrera eran entretenimiento suficiente. Sólo una pequeña élite de consumidores cultos de alta cultura, los espíritus inquietos que nutrían el descontento vanguardista en todas partes, veían motivo para la queja. En la mayoría de las sociedades occidentales, podían contar a veces con que algún teatro privado importase una obra nueva y poco convencional, o con las casas reales o imperiales de los teatros estatales que programaban los clásicos nacionales. La demanda de lo moderno, sin embargo, por incipiente que fuera, superaba fácilmente a la oferta.

De ahí que este último público exigente obtuviera poco más que frustraciones. Las publicaciones avanzadas a las que era aficionado deploraban la escasez de las opciones disponibles y los espectáculos conformistas programados por burócratas serviles, más dispuestos a complacer a un jefe de Estado porfiado que a los amantes apasionados del teatro con hambre de ver obras de gran calidad. La Alemania imperial ofrece un ejemplo llamativo de tales expectativas y decepciones, sobre todo una vez que accede al trono Guillermo II, tan dado a interferir en todo. En 1888, el año en que se convierte en

emperador de Alemania y rey de Prusia, el autor y director teatral Oskar Blumenthal se atrevió a desafiar a la opinión dominante y a publicitar sus objetivos estéticos avanzados con un prólogo poético en el que celebraba la apertura del teatro Lessing en Berlín:

> Erigido por el bien del presente,
> por exaltar la vocación de los vivos.
> No queremos añadir nuevas guirnaldas
> a las antiguas que cubren los sarcófagos sagrados,
> y cultivar tan sólo la fama de los fallecidos ilustres.
> *Nos entregamos al espíritu de nuestros días.*[1]

Era un impecable programa de lo moderno, con su énfasis en lo actual y sus aspiraciones a la relevancia, pero no estaba destinado a hacerse realidad más que en raras ocasiones.

Aun así, cuando un pionero entre los modernos como Henrik Ibsen ofrecía un teatro nuevo, conseguía escandalizar incluso a aquella parte del público que se consideraba incapaz de escandalizarse ya por nada. Una de las razones principales del impacto espectacular e inmensamente controvertido de Ibsen en el teatro de finales del siglo XIX y el posterior era su rara capacidad de acceder por la vía de la imaginación a los conflictos que acosaban a la sociedad contemporánea, para los cuales no había soluciones fáciles a la vista. Hostil a los trucos melodramáticos e indiferente a las innovaciones, elevó a los personajes cotidianos al nivel de la tragedia. Contradiciendo a sus seguidores, insistía en que sus dramas sociales, así llamados, eran en el fondo retratos de conflictos internos. El nombre mismo de su personaje dramático más famoso, Nora, la protagonista de *Casa de muñecas* (1879), decidida a seguir su propio camino desafiando los cometidos tradicionales asignados entonces a las esposas y madres respetables, se convirtió en un emblema de la condición de la mujer moderna. Ibsen no era, sin embargo, como repetidamente explicaba a sus admiradores, un feminista profesional. Era el drama humano lo que le fascinaba. No es de extrañar que generaciones de dramaturgos aprendieran de él a no darse por satisfechos con lo superficial; tampoco extraña que fuera uno de los escritores favoritos de Freud.[2,*]

* El 1 de marzo de 1909, dirigiéndose a la Sociedad Psicoanalítica en Viena, Freud compara favorablemente a Ibsen con Gerhart Hauptmann, entonces el dramaturgo más famoso de Alemania. Hauptmann «se describe siempre a sí mismo y

La búsqueda incesante, frenética incluso de obras de gran éxito de público —para un teatro privado y sin subsidios, cómo no, la venta de entradas era fundamental para la supervivencia misma—, exigía compromisos, igual que los exigían unas autoridades con una fijación por la decencia, temerosas de la opinión política sediciosa. De ahí que, entre los empresarios obsesionados con los beneficios por un lado y los funcionarios reaccionarios por otro, los consumidores cultos estuvieran dispuestos a dar la bienvenida a obras subversivas alejadas de los productos al uso. La mayoría del público y gran parte de la crítica, no obstante, se negaba a aceptar, no digamos ya a aplaudir, las producciones nuevas y escandalosas que iban saliendo. Por lo general, en el mejor de los casos las obras innovadoras y quizá destinadas a ganarse un lugar en el repertorio permanente sólo podían encontrar un local adecuado después de batallas agotadoras con el censor.* Los modernos tenían una gran labor educativa por delante en el teatro, y más adelante, en el cine.

«¡MIERDRA!»

1

Los carteles teatrales de después de mediados del siglo XIX y, generaciones después, las carteleras de las salas de cine, son testigos traicioneros para el historiador. El poeta alsaciano Yvan Goll, sucesivamente expresionista, dadaísta y surrealista, al escribir para lectores de vanguardia a principios del siglo XX, decía que la escena «no es más que una lupa».[3] Sin embargo, era una lente deformante, menos un reflejo fiel de las realidades sociales que de los intereses del autor, o bien de la comercialización astuta de obras dramáticas o películas que se suponían del gusto de un número suficiente de burgueses respetables con esa afición, o al menos el dinero para comprar las entradas. Tratándose de obras teatrales de la modernidad, las deducciones directas hechas acerca de la cultura de la que

---

nada más, nunca describe el problema». Por contraste, Ibsen, «con su coherencia, unidad, simplificación de los problemas, con su arte de la concentración y la ocultación, es un gran autor imaginativo».

* En este sentido, un ejemplo destacado fue *Hernani*, de Victor Hugo, que dio lugar a un debate apasionado sobre el romanticismo, y fue representado por primera vez en el teatro nacional de la Comédie Française en 1830.

surgen suponen dejar de lado los elementos personales y profesionales de la creación artística, elementos de naturaleza a menudo muy individual y en ocasiones un poco desquiciada.

Dicha caracterización encaja con el más desaforado de los dramaturgos insurgentes de la época, el poeta y alcohólico francés Alfred Jarry, quien a lo largo de su breve vida puso afán en cultivar su excentricidad. El 11 de diciembre de 1896, a los veintitrés años de edad, Jarry presidió uno de esos estrenos históricos que constituyen un acontecimiento eléctrico en la historia de lo moderno: la primera —y penúltima— representación de su afamada *Ubú rey*. La obra había empezado como teatro de marionetas para los amigos de la escuela que satirizaba a un profesor odiado, y acabó convertida en un escándalo considerable desde la primera palabra del texto, pronunciada por el «héroe» Ubú: «¡Mierdra!». Según testigos presenciales —y disponemos de diversos testimonios de modernos elocuentes que asistieron al estreno, entre ellos W. B. Yeats—, el alborotado público, parte del cual vitoreaba mientras el resto silbaba, tardó un cuarto de hora en calmarse lo suficiente como para que la representación pudiese continuar.

Basta un vistazo al teatro francés de la época de Jarry para poner de relieve lo ofensivo y absolutamente impúdico que podía resultar. El estilo dominante en casi todas partes, sin rival, era la llamada *pièce bien faite*, que apenas patinaba por la superficie de una sociedad en rápido proceso de industrialización. La especulación en bolsa y las aventuras románticas de los nuevos ricos proporcionaban tramas a los dramaturgos. Unos cuantos autores, como Georges Feydeau y Eugène Labiche, llevaban al terreno de la farsa sus denuncias de la hipocresía de la sociedad respetable y de la infidelidad conyugal. La mayoría, como Alexandre Dumas hijo y Émile Augier, trataban los mismos temas con mayor seriedad, pero con un grado de penetración psicológica apenas mayor. La moralización obvia y trivial era la norma, y no dejaba lugar alguno a las motivaciones complejas o los impulsos inconscientes. Unos héroes puros se enfrentaban a villanos sanguinarios. *Ubú rey* no hacía nada por remediar tanta superficialidad, pero en su puro descaro era un desafío al teatro popular de su tiempo, y una obra demasiado cómica y excéntrica como para ser ignorada.

El Ubú de Jarry es un ogro, malhablado, mezquino, desinhibido, sádico, sin rastro de superyó que le contenga. Asesina al rey de Polonia, usurpa el trono y emprende campañas de terror en el propio país y en el extranjero, para ser luego derrotado por fuerzas mi-

litares superiores y acabar exiliado en Francia. Hace las delicias de cualquier colegial con su constante violación de todas las normas de los buenos modales y la buena conducta. En la década de vida que le quedaba por delante, Jarry —que murió prematuramente en 1907 de una tuberculosis agravada por la bebida, su querida absenta sobre todo— se transformó prácticamente en su ya célebre personaje, hablando, vistiendo y comportándose en todo lo posible como el rey Ubú. Ganando adeptos entre estudiosos del teatro tan destacados e informados como Apollinaire, Jarry alcanzó enseguida gran notoriedad por sus divertidas anécdotas. Un día de verano, mientras practicaba el tiro a la diana en el jardín trasero de su casa alquilada, se puso a gritarle una vecina que temía que alguno de sus niños fuera alcanzado por los disparos. «Si tal cosa llegase a suceder, madame —la tranquilizó—, nos mismos con mucho gusto le haremos unos nuevos.»[4] Una respuesta que se podría imaginar en boca de Marcel Duchamp.

Ubú rey era demasiado estrafalaria y carecía de la sustancia suficiente como para servir de cimiento al teatro de vanguardia, aunque se le sumara el resto de la obra de Jarry, las partes subsiguientes de Ubú y la disciplina absurda de la «patafísica», caracterizada por su inventor como la ciencia de las soluciones imaginarias. Sin embargo, los vínculos de Jarry con otros modernos sugieren que su antagonismo inflexible hacia la cultura establecida y su disidencia radical eran algo más que mera excentricidad: Bonnard, Vuillard y Toulouse-Lautrec habían ayudado a Jarry con los decorados.[5] Las representaciones de su obra —su breve vida entera fue una representación— se convirtieron en un faro para los dramaturgos y otros literatos modernos en décadas posteriores. André Breton, líder indiscutible de los surrealistas, descubrió pronto a Jarry, estudió atentamente su obra, incluidos los textos inéditos, y le valoró como un predecesor destacado que podía acompañar a una figura de la talla de Rimbaud. Con todo lo desaforado que resulta el personaje casi literalmente inhumano de Ubú, tenía algo que decir sobre la estupidez y la bestialidad: su carácter y su conducta, sólo con ser tan detestables, muestran llanamente ciertos aspectos presentes en la naturaleza humana que autores anteriores apenas habían rozado.

Es posible una lectura del *Ubú* de Jarry como una manifestación de lo peor de la especie humana, en la que se muestran rasgos presentes en alguna medida en todo el mundo, magnificados más allá de la tímida autocensura burguesa y las imposturas sociales. En otra obra de Jarry, la novela *El supermacho*, el protagonista, un cam-

peón del ciclismo de una resistencia sobrehumana, establece un récord mundial al tener ochenta y dos orgasmos en un solo día con la ayuda diligente de una joven colaboradora norteamericana que se mantiene a la par de aquél. Puede ser que la psicología dejara indiferente a Jarry, pero su obra facilitó las cosas a los dramaturgos posteriores que investigaron las profundidades insondables de la vida íntima de sus personajes. No es exagerado decir que cambió el teatro para siempre, y literalmente en el momento en el que se alzó el telón. Con «¡Mierdra!» había abierto una brecha en el venerable y antiguo muro que separaba la franqueza total de la decencia y el autocontrol. Los dramaturgos modernos iban a irrumpir por aquella brecha para hacérselo saber al mundo entero.

2

Si el 11 de diciembre de 1896, día del estreno de *Ubú rey*, es una fecha inolvidable del calendario moderno de la escena, la siguiente, el 5 de febrero de 1916, fue igualmente memorable. Aquél fue el día de la fundación en Zúrich del dadá, movimiento de inspiración antibélica. El poeta, dramaturgo, novelista y pacifista alemán Hugo Ball facilitó el local, provocativamente llamado Cabaret Voltaire, sólo tres días antes de la inauguración. La mención a «Voltaire», que sugiere que un escritor nacido a finales del siglo XVII era aún capaz de dar pie a fantasías nostálgicas sobre la tan deseada justicia, la libertad y, sobre todo, el buen juicio, revela lo profundo de la desesperación de los organizadores. Aun siendo como eran enemigos jurados de la irracionalidad dominante, no tenían en mejor concepto al racionalismo. A la vista de las noticias que iban llegando de los frentes occidental y oriental, en el nihilismo de los dadaístas había para todos.

Las pruebas a favor de su postura eran dolorosamente obvias. Al fin y al cabo, en el año y medio de guerra transcurrido, las bajas se iban acumulando de manera ciega e imparcial en ambos frentes, y no había el menor indicio de que el conflicto fuera a cesar. Tampoco parecía haber ninguna oposición seria a aquella matanza. Con la civilización en un atolladero tan desesperado, era más que comprensible que los más destacados dadaístas tomaran su nombre de una referencia accidental, encontrada en un diccionario, a lo que en el habla infantil francesa significa un caballito de juguete. A la luz de las reivindicaciones contradictorias sobre su autoría, no es seguro

que ésta sea la verdadera historia del término «dadá», hecho que en sí mismo viene a apoyar la noción de un mundo perdido para toda racionalidad. Apelar a la razón les parecía a los dadaístas algo tan irracional como estar a favor de la demencia de los generales y hombres de Estado.

La neutral Suiza, prácticamente rodeada de la carnicería masiva que tenía lugar en el frente occidental, parece una opción curiosa como sede de una serie de manifestaciones antibélica y antiartística, pero era precisamente la comodidad relativamente apartada de Zúrich lo que convertía al Cabaret Voltaire en lugar seguro para los disidentes extranjeros: pacifistas, objetores de conciencia, artistas de vanguardia y escritores que despreciaban las efusiones patrióticas de los suyos. Aquella velada de febrero, un grupo muy unido de artistas, ninguno de los cuales era actor profesional, entretuvo primero a un público joven con un programa deliberadamente caótico. Siguieron otras veladas, no menos extraordinarias. Hubo recitales de poesía sin sentido, una lectura de *Ubú rey*, pequeñas representaciones teatrales, canciones, bailes de ropa extravagante y una lectura simultánea especialmente chocante en la que tres dadaístas leían tres poemas diferentes a la vez: una fiesta del absurdo desbocado.

Menos arrasar a fuego el Cabaret Voltaire a modo de protesta, los dadaístas fundadores hicieron de todo por llevar su crítica de la cultura contemporánea lo más lejos posible.* Se trataba de teatro, sin duda, pero de un teatro único. Cuando llevaron sus ideas a otros lugares, especialmente a Berlín, Múnich, y por supuesto París, encontraron discípulos ansiosos por ver una chispa de sentido entre un mundo enloquecido. Sin embargo, si ha habido alguna vez una doctrina que contribuyera a su propia destrucción, ésa fue el dadaísmo. Esto sigue siendo cierto a pesar de que los dadaístas jurasen solemnemente que su pensamiento no era una doctrina: «Los verdaderos dadás —dejó dicho el dramaturgo rumano Tristan Tzara, el más citable de todos ellos— están en contra del dadá».[6] El legado más visible del movimiento fue el surrealismo, grupo muy unido y

* Entre los fundadores del dadá estaban Hugo Ball y su mujer Emmy Hemmings, que cantó *Lieder* en varios idiomas; el activo y enérgico dramaturgo rumano Tristan Tzara, escritor con talento para los manifiestos que exportó el dadá a Francia; Richard Huelsenbeck, novelista y médico, quien hizo lo mismo por Alemania; el alsaciano Jean (o Hans) Arp, convertido luego en importante pintor moderno; y Marcel Janco, el segundo pintor del grupo y, con Tzara, uno de los dos rumanos.

exclusivo dominado por André Breton en el que hubo hasta sus luchas internas y expulsiones, además de manifiesto sobre manifiesto. Los frutos del surrealismo, a su vez, fueron una combinación ya madura de escritura automática e intentos de retratar el inconsciente que hicieron bastante ruido, más que nada en París, en la década de 1920. A Freud, reconocida fuente de inspiración de los surrealistas, éstos no le impresionaron, y de la correspondencia ocasional entre Freud y Breton no salió nada.

Los historiadores han incluido a Marcel Duchamp entre los dadaístas, pertenencia que él por su parte negaba, aunque admitiera que su visión esencial del arte era prácticamente idéntica a la de aquéllos. Recordemos que tomar en serio los *ready-mades* u objetos encontrados de Duchamp —la *Mona Lisa* con bigote o el urinario firmado— habría destruido cualquier distinción entre el arte y el no-arte, igual que la campaña de los dadaístas de convertir el sinsentido literal en el discurso estético privilegiado. Fue esta rebelión contra la racionalidad la que movió a los dadaístas a invertir la habitual aspiración de los modernos a vivir con todas sus consecuencias en el presente que les había tocado. Su ideal era la huida, y la idea de que pudieran implicarse en actividades políticas respondía en su opinión a una lectura completamente errónea de su doctrina no doctrinaria. Para Tzara y sus compañeros, el más anticonvencional de los comportamientos culturales contemporáneos surgía solamente en forma de efluvios del pantano de la estupidez.

El dadá ha sido acertadamente descrito como «locura organizada».[7] El mundo, estaban diciendo los dadaístas, se ha vuelto tan incurablemente loco que los programas de reforma más razonables no son más que palabrería infantil, pretenciosa y vacía; su propia palabrería aparentemente infantil era el único comentario sobre los tiempos que corrían que les parecía de algún modo adecuado. Todos los proyectos de los modernos, la nueva pintura, la nueva poesía, la nueva arquitectura y todo lo demás, incluso las obras más dignas de respeto, estaban condenados al fracaso. Desde la perspectiva del dadá, lo moderno en el arte y la literatura no era mejor en esencia que el tradicionalismo más rancio. Ni siquiera el propio dadá, insistían los dadaístas, podía salvar a la civilización. Hostiles a toda forma de orden, sistema o doctrina, se negaron a hacer de sus iniciativas un programa. En sus declaraciones a menudo alegres e imaginativas sobre un mundo sin la menor esperanza, sus manifestaciones extravagantes eran modernas en su asalto a la ética y estética respetables y burguesas. La manera programática en que se negaron

a desarrollar un programa dio forma a una negatividad literaria que sobrepasaba cualquier tipo de crítica cultural que antes se hubiera creído posible; los dadaístas venían a ser un caso particularmente virulento de modernidad antimoderna, y a esto debía referirse Tristan Tzara cuando dijo que los verdaderos dadaístas están en contra del dadá.

Un autobiógrafo y otros

1

Por seductores, frescos y convincentes que pudieran resultar, Jarry y sus inconstantes herederos, los dadaístas, no tenían el monopolio de los lamentos de la modernidad contra el teatro del momento. Mucho más instructivo e influyente, el dramaturgo que ejemplifica la revolución de la escena de la manera, por así decirlo, más, dramática, fue el novelista y autor teatral sueco August Strindberg, figura que dio un impulso radical al teatro más de una vez a lo largo de su vida. Sólo unos cuantos espíritus escogidos estaban destinados a hacer aportaciones capitales a la modernidad, y Strindberg lo hizo en dos ocasiones. Es algo así como ganar dos premios Nobel; posible, pero extremadamente raro.

Espíritu inquieto y compulsivo, Strindberg fue enormemente prolífico desde 1869, cuando escribió su primera obra a los veinte años, hasta su muerte en 1912. Produjo incesantemente novelas, cuentos, autobiografías, trabajos científicos (entre ellos alguno, no tan científico, sobre alquimia y química para aficionados), además de docenas de obras teatrales. Con todo lo curioso que pueda resultar Strindberg por sus diatribas airadas contra las mujeres liberadas, su interés por las ciencias ocultas y sus cuadros, lo más importante para quien estudie el fenómeno moderno es que, a pesar de lo improbable de una figura tan contradictoria y hasta completamente incoherente en el seno de una gran revolución cultural, sus obras nutrieron la escena moderna durante décadas. Eugene O'Neill, uno de sus discípulos, escribió en 1924: «Strindberg fue el precursor de toda la modernidad de nuestro teatro actual». Fue «el más moderno de los modernos».[8]

Durante casi veinte años, se fue convirtiendo de forma lenta y deliberada en dicho moderno entre los modernos a base de trabajos de aprendiz, interesantes solamente para los especialistas. Inició su carrera como innovador drástico de un realismo sin precedentes, y

dos de sus tragedias, *El padre* (1887) y, al año siguiente, *La señorita Julia*, le hicieron famoso y asentaron un naturalismo sin rastro de lo sentimental como estilo dramático creíble. A finales de la década de 1890, no satisfecho con el éxito obtenido y atormentado tras años de una ansiedad extrema, semejante a una conversión religiosa, Strindberg emprende una innovación todavía más exigente. En una serie de obras —la obra en tres partes *Camino a Damasco* (1898-1901), continuada de manera brillante en *El sueño* (1902) y *La sonata de los espectros* (1907), la más representada de sus obras tardías—, sin abandonar su naturalismo psicológico fruto de una observación atenta, hace que el centro de la escena lo ocupen la irracionalidad aparente de los sueños y las obsesiones inconscientes. La mayoría de sus personajes pierden el nombre que los individualiza; eran simplemente «la Hija» o «el Viejo», señal de que Strindberg había transferido la prioridad en su búsqueda de revelaciones íntimas hacia la evolución interna de personajes simbólicos cuyos conflictos tenían una validez universal. En estos dramas, abandona cualquier rastro de la trama tradicional, o más bien la reelabora con el fin de enfocarla hacia el camino espiritual (es decir, psicológico) de los peregrinos modernos.

El episodio que divide en dos la vida de Strindberg fue lo que llamó la «crisis del Infierno», una temporada de confusión y abatimiento por la que pasó a mediados de la década de 1890. De forma característica, Strindberg relata en detalle y publica dicha crisis, elevándola algo fantasiosamente a un colapso de grandes proporciones. Parece que sufrió varios brotes psicóticos —que sus amigos no dudaban en llamar ataques de manía persecutoria— que acabaron desembocando en el hallazgo de un nuevo valor en la religión. Tras haberse declarado ateo en la juventud, regresaba ahora a la fe, pero se trataba de un cristianismo muy personal basado en las ideas del visionario sueco del siglo XVIII Emanuel Swedenborg; dichas ideas proporcionaron a Strindberg el respaldo de una garantía divina del orden físico y la finalidad moral. Unos poderes misteriosos, llegó a creer, gobiernan la vida en su totalidad y guían a la pecaminosa humanidad hacia la salvación.

En *El padre* y *La señorita Julia*, Strindberg hace gala de una gran inventiva tanto en la elección del tema como en el aspecto técnico; un diálogo erótico tan abierto y ofensivo no se había oído antes en la escena en aquella forma tan sugerente; la rapidez en el desarrollo de la acción y la economía del diálogo eran también en gran medida novedosas. No había una sola frase de más en estos dos dramas, y Strindberg

trataba de manera explícita algo de lo que no se hablaba en sociedad y que ésta ni siquiera empezaba a comprender: la tensa coexistencia del amor y el odio, los poderes de la lujuria y el sadismo, los placeres deliciosos de la venganza, el ascendiente de la pasión sobre la razón. Rara vez la ambivalencia había gozado de tanto reconocimiento.

En un texto extraordinario que no tardó en ser considerado un clásico, Strindberg incluyó en el prefacio a *La señorita Julia* el programa de un moderno, programa de una sutileza psicológica incomparable. Desde su mirador subjetivo, Strindberg afirmaba que la naturaleza humana no es un fundido en bronce, sino que está expuesta a las presiones más diversas, algunas causadas por las exigencias sociales, y otras, no tan fácilmente identificables, que proceden de impulsos internos. Ni el deseo ni la angustia pueden escapar a los conflictos que crean los impulsos contradictorios del individuo. Las personas que viven en una época caracterizada por la histeria —y Strindberg insistía en que la cultura de su tiempo estaba estancada sin remedio— exhiben necesariamente una combinación inarmónica de rasgos antiguos y nuevos que forman un todo vacilante y propenso a las contradicciones internas.

«Como personajes modernos —escribe en su impresionante análisis, documento destacado de la protesta moderna— que viven en un período de transición más apremiante e histérico, cuando menos, que el que le precedió, he representado a las figuras de mi obra como más divididas y vacilantes, una mezcla de lo antiguo y lo nuevo.» En consecuencia, «mis almas (personajes) son conglomerados de fases pasadas y presentes de la cultura, fragmentos extraídos de libros y periódicos, retazos de humanidad, jirones desgarrados de prendas que fueron finas y que han quedado reducidas a trapos, exactamente del mismo modo que está cosida el alma humana».[9] Decía haber escrito un «drama psicológico moderno» atento a los «movimientos más sutiles del alma». Aquella audaz empresa había supuesto romper con «el concepto burgués de la inmovilidad del alma», y dicha ruptura, ya que la burguesía había dominado siempre la escena, exigía la creación de un nuevo teatro totalmente antiburgués. No solamente resultaría ofensivo para la sensibilidad convencional, sino que además penetraría hasta lo más recóndito de la mente de los personajes. He ahí un ejemplo de retórica de la modernidad, químicamente pura.

Así exponía Strindberg el programa de un teatro que habría de analizar con lupa a los personajes modernos para el público moderno; la propia obra *La señorita Julia* era un ejemplo valiente de la ima-

gen intrincada de las motivaciones humanas que su autor quería ver representada sobre el escenario, y un ejemplo al que le bastaban tres personajes. Más allá, por tanto, de su condición de teórico del nuevo teatro, Strindberg era uno de sus practicantes más creativos. Inevitablemente, no pudo estar siempre a la altura de las exigencias tan estrictas que se impuso, y sin embargo en sus mejores trabajos, como es el caso de *La señorita Julia*, a la que llamó su «tragedia naturalista», sí estuvo a dicha altura. Una representación de calidad de esta obra en la actualidad tiene tantas posibilidades de estremecer al público como debió de hacerlo hace más de un siglo. *La señorita Julia*, en la que un joven criado seduce a la hija de su patrón para luego, brutalmente, convencerla de que se suicide no fue la primera de sus incursiones literarias en el terreno de la psicología. El año anterior, tras algunos ensayos con obras menores, había completado *El padre*, en la que una esposa castrante y despiadada reduce a su marido a la impotencia y la locura.

La subjetividad exploratoria, sin embargo, de un realismo más allá del realismo que se enfrentaba a nuevos objetivos con medios nuevos, no fue la contribución de Strindberg al teatro moderno. En sus obras de finales de la década de 1890, pasó a ocuparse de personajes simbólicos cuyos conflictos tienen una validez universal. En dichas obras ya no queda rastro de la trama de tipo tradicional. El principio subjetivo de Strindberg es un homenaje a la complejidad humana. «Los personajes —escribe en la nota del autor a *El sueño*— están divididos, son dobles y se multiplican; se evaporan, cristalizan, se desperdigan y convergen. Sin embargo, una sola conciencia los tiene a todos sujetos a su dominio: la del soñador. Para éste no hay secretos, no hay incongruencia, ni escrúpulos, ni ley. Ni condena ni absuelve, sino que se limita a relatar, y como en definitiva hay en el sueño más pena que alegría, estos cuentos inciertos están envueltos en un tono de melancolía y compasión por todo lo que vive.»[10] Pocos años después los dramaturgos expresionistas alemanes, admiradores de Strindberg, se inspirarían en gran medida en su obra tardía, en particular en *Camino a Damasco*, para dramatizar la agonía del hombre moderno, cuyos dramas incluían necesariamente a ese ser tan destructivo y poderoso: la mujer moderna.

Aunque el espectro de sus dramas y novelas es amplio, fue éste el tema, la emancipación de la mujer, al que Strindberg volvió obsesivamente una y otra vez. Era contrario a dicha emancipación. En

un ejemplo característico de ello, al visitar Alemania en 1884 quedó encantado el comprobar que las mujeres tenían prohibido matricularse en las universidades. En términos groseros recomendaba a los legisladores que no cayeran en la trampa de «conceder derechos cívicos a unas criaturas inferiores, simiescas, infantiles y enfermas, enfermas y locas trece veces al año con cada menstruación, completamente desquiciadas durante el embarazo e irresponsables durante el resto de su vida; criminales inconscientes, animales criminales e instintivamente maliciosos que no saben siquiera que es eso lo que son».[11] Semejante retórica inflamatoria era habitual en él cuando la tomaba con su tema predilecto.

Los arrebatos antifeministas de Strindberg, muy claramente derivados de los espantosos defectos (tal como él los percibía) de sus propias esposas, refieren a sus lectores a uno de los personajes más memorables de su invención, Laura, de *El padre*. Laura es poderosa y cruel, claramente mucho mejor dotada para la guerra de los sexos que su marido, el capitán. Quizá la más eficaz de sus tácticas en esta guerra, en la que se lucha casi literalmente hasta la muerte, consiste en sembrar dudas en la mente de su marido acerca de si es realmente el padre de su hija. Está en juego nada menos que la virilidad, y con ella, la cordura del capitán. En un artículo infame, «La inferioridad de la mujer al hombre» publicado en París en 1895, Strindberg reiteraba su letanía habitual; en el contexto del amplio y a menudo enconado debate internacional sobre el lugar que correspondía a la mujer, el artículo le confirió una gran notoriedad. Sus tres matrimonios, todos ellos con mujeres emancipadas que se negaron a sacrificar sus profesiones por un marido tan exigente como pasivo, terminaron, como no podía ser de otro modo, en amargos divorcios. Strindberg, atribulado —de forma muy similar a la del capitán de *El padre*— por interrogantes acerca de su hombría, acabaría acusando a una de sus esposas de infidelidad y de un hambre de poder insaciable. ¿Cómo había sido capaz de engañarse y dejarse atar por una puta? Recuérdese: es un rasgo característico de la modernidad que el mismo gran artista que contribuye de modo imborrable a la vanguardia preste algún servicio a las fuerzas de la reacción.

2

Strindberg negaba que su obra fuera autobiográfica, aunque en ocasiones admitiera que algo debía a las tribulaciones personales que

parecían acompañarle en todo momento. Desde luego, cuando inspiraba alguna novela directamente —o bien, menos directamente, alguna obra teatral— en su propia vida, era tan de fiar como Frank Lloyd Wright, es decir, nada en absoluto. Su obra tiene raíces sólidas en las propias experiencias tormentosas: el sentimiento de ambivalencia no resuelta hacia sus padres —parece una lástima que Freud, al hablar del complejo de Edipo, no recurriera jamás a este ejemplo tan señalado—, el fracaso al principio de su carrera en cuanto a hacerse un nombre gracias a algo distinto del escándalo en su Suecia natal; sus prolongados y repetidos exilios en Berlín o París; sus tres matrimonios infelices; la influencia de la música sobre su pensamiento; su visión crédula y febril de la psicología y el misticismo; su talento para la pintura. Un moderno tanto en su conducta como en sus creencias, parece como si Strindberg viviera la vida como un continuo experimento, levantando acta de los fracasos más espantosos con la misma fidelidad con la que registraba los triunfos más embriagadores. Era mudable en grado sumo en cuestiones de política y religión, además de en la vida privada. En cierta ocasión, durante un viaje para conocer a los padres de su segunda esposa, encuentro que no creía le fuera a resultar agradable, escribió: «Como siempre, desde el punto de vista del autor, aun en el caso de que las cosas no vayan bien, ¡siempre será un capítulo más para mi novela!».[12] Si bien Strindberg escribía para vivir, no es menos cierto que vivía para escribir.[13,*]

3

Strindberg, hemos de concluir, fue un moderno casi inconsciente. Toda su vida manifestó, e incluso presumió, de ser el más destructivo de los radicales. En 1898, con casi cincuenta años cumplidos, seguía proclamándose decidido a «paralizar el orden actual, desbaratarlo».[14] La amplitud de espectro de sus experimentos literarios, la persistencia del descontento de principio a fin, su franqueza acerca de su propia vida y la de su sociedad le convertían en un candidato na-

* En un ensayo importante escrito desde una perspectiva psicoanalítica, Robert Brustein, erudito especializado en el teatro moderno, ha negado rotundamente que hubiera distancia alguna entre vida y drama en Strindberg, cuya obra literaria, afirma Brustein de modo persuasivo, «es una sola y larga autobiografía», y cuya íntima relación mutua procede a documentar.

tural a la rebelión cultural que abarcaba a pintores impresionistas, y después, cubistas; a los compositores que abandonaban los fundamentos tonales de su actividad; a los arquitectos que desafiaban todos los dogmas historicistas de sus respectivas escuelas.

Sin embargo, la época podía presumir de dramaturgos de enorme talento no necesariamente comprometidos con las rupturas de lo moderno, sino pendientes de cuestiones sociales y atentos a la moderna mentalidad poscristiana que no dejaba de ganar adeptos frente a los diversos retornos a la religión. Anton Chejov, por poner el ejemplo de un autor de cuentos y dramaturgo perdurable de la época, no modificó el teatro tradicional, aunque la atracción mágica que sigue ejerciendo su obra sobre su público la hace parecer de algún modo nueva y, a su manera no espectacular, incluso chocante y difícil de clasificar; se ha dicho de sus dramas tardíos, en un intento desesperado de captar su esencia, que son ejemplos de naturalismo surreal. Chejov había llegado al teatro con la perspectiva de su formación médica y como autor consumado de ingeniosos relatos cortos. Combinaba el afán científico de comprender las causas de los fenómenos con una conciencia aguda de las realidades sociales, y aplicó su bagaje intelectual a los cuatro excelentes dramas que escribió en menos de una década, entre 1896 y 1904, año en que murió: *La gaviota*, *Tío Vania*, *Las tres hermanas* y *El jardín de los cerezos*.

Estas obras maestras son relatos de una frustración callada, de vidas desperdiciadas y anhelos insatisfechos, de fatalidades soportadas con resignación o segadas de un pistoletazo, aunque no así en la última y quizá la mejor de sus obras, *El jardín de los cerezos* (1904), que no necesitaba un suicidio melodramático, como constataba orgulloso el autor. Por muy melancólica que fuera la vida que inventaba para sus personajes, Chejov mantenía con ellos una distancia humorística. Desaprobó enérgicamente el modo en que el renombrado director del Teatro de las Artes de Moscú Konstantin Stanislavsky deformó sus comedias tristes para convertirlas prácticamente en tragedias. Resumiendo, era un poeta del sentimiento que no cedía al sentimentalismo: un maestro del ambiente sin héroes ni villanos de la escena, que buscaba con ambición en todo momento, como no vacilaba en afirmar, nada menos que la verdad y la honradez. Éstas son también virtudes tradicionales, y si se insiste en contar a Chejov entre los modernos, su contribución más deslumbrante al fenómeno teatral resulta haber sido la negativa a rendirse al artificio. Habría sido pues, si así se puede decir, el más anticuado de los modernos.

El longevo George Bernard Shaw, fallecido en 1950 a los noventa y cuatro años, fue otro antirromántico inmortal cuya relación con las técnicas de la modernidad fue informal en el mejor de los casos. Aunque su tema predilecto, los fracasos de la sociedad capitalista, fuese totalmente moderno y se trate de un autor imaginativo, con todas sus herejías, en lo principal carecía de interés por las innovaciones técnicas. Escribió obras teatrales con un marcado componente verbal (verbosas, en opinión de sus críticos) e ilustraba sus tesis con textos polémicos a menudo más largos que la obra que ayudaban a explicar, y tan elocuentes como la propia obra. Como parte del selecto grupo de admiradores británicos de Ibsen —pertenencia que dejó bien clara en su panfleto *The Quintessence of Ibsenism* (1891)—, escribió algunas impresionantes obras de tema doméstico, entre las que destaca *Cándida* (1894-1895). Sin embargo, está claro que disfrutaba de la recreación de momentos históricos, para los que inventaba héroes y heroínas sin caer en el culto al héroe: *Santa Juana* (1923) sigue siendo el ejemplo más famoso. En otras, como *Hombre y superhombre* (1903), con la escena anonadante del sueño, o *Volviendo a Matusalén* (1921), se ocupaba de cuestiones científicas y filosóficas de peso. A lo largo de toda su vida defendió que aplicaba sus talentos con el fin de prestar su voz a la protesta de carácter político o cultural: el fanatismo de los médicos, la corrupción de los terratenientes, la fuerza de la debilidad, o en la realmente descorazonadora *La casa de las penas* (1919), la autodestrucción de la civilización occidental. «Mi conciencia —escribió en una valoración de sí mismo muy citada— tiene todo que ver con el púlpito, desde luego; me irrita ver a la gente satisfecha cuando no debería estarlo, e insisto en hacerles pensar con el fin de moverles a condenar el pecado.»[15]

Los ambiciosos ejercicios intelectuales de Shaw eran abiertamente tendenciosos, tremendamente serios y astutos a la vez, obra de un panfletista inteligente y seguro de sí mismo cuya forma de enfocar los personajes era convencional, aunque no lo fueran las conclusiones a las que llegaba. No había institución que no le pareciese desesperadamente necesitada de reforma, ni público que no estuviera sediento por ser instruido a conciencia. Era socialista y evolucionista antidarwiniano, y sus obras tienden a contener llamamientos solemnes. Sin embargo, entre lo que denigraba como su obra «desvergonzadamente alimenticia» hay piezas como *La comandante Bárbara* (1905) o *Pigmalión* (1912-1913) que no merecen un calificativo tan despectivo; siguen vigentes en la actualidad

gracias al puro ingenio y al humor fino de su autor. Como Chejov, por tanto, Shaw trabajó en las márgenes de lo moderno. Junto con Bertolt Brecht y, a un nivel muy inferior, los empleados serviles del estalinismo, fue un dramaturgo con un gran desprecio hacia la noción del arte por el arte.

El hombre nuevo

1

Ningún moderno constituye una isla apartada y autosuficiente. Todos ellos, es casi innecesario decirlo, vivían en el mundo que les había tocado en suerte y respondían a los estímulos de ese mundo, aunque fuera solamente, al modo de los auténticos radicales, para rechazar sus rasgos dominantes y ofrecer alternativas a los hábitos estéticos en boga. Entre los dedicados al teatro, los representantes más destacados, al igual que en la arquitectura y el diseño, fueron los expresionistas alemanes, propagandistas de un mundo mejor que dotaron al ambiente cultural de los primeros tiempos de la República de Weimar de una apariencia de unidad. En los años perturbadores que sacudieron al mundo casi literalmente desde aproximadamente 1910 hasta mediados de la década de 1920, el público de aquellos dramaturgos los asociaba con poetas, compositores, arquitectos y pintores de actitudes similares. Ernst Barlach, escultor eminente conocido por su vena expresiva, escribió varias obras teatrales bien acogidas sobre asuntos tensos tales como la eterna lucha entre generaciones. El austríaco Oscar Kokoschka, pintor que transmitió su oscura visión de la vida en retratos penetrantes y sin concesiones, tuvo el mérito incierto de inaugurar el teatro expresionista en 1907 con *Mörder, Hoffnung der Frauen*, obra breve que escandalizó por su tratamiento desinhibido de la sexualidad. Prácticamente todos aquellos expresionistas eran artistas de un tono intenso y solemne que rara vez tocaban la comedia; la importancia de mostrarse serio se imponía a todo lo demás.

Si el teatro expresionista alemán tuviera un solo precedente, sería el del humorista y dramaturgo Frank Wedekind. En 1891, escribió un drama escandaloso sobre las miserias de la pubertad, *El despertar de la primavera*, cuya representación no permitieron los censores hasta que pasaron catorce años. Luego, en 1898, un poema irrespetuoso sobre el emperador Guillermo II publicado en un nuevo se-

manario satírico, *Simplicissimus*, le ganó a Wedekind una breve estancia en una de las fortalezas de Su Majestad. Todos los colegas de Wedekind habrían agradecido mucho algún equivalente de la Primera Enmienda a la Constitución estadounidense que protegiera la libertad de expresión.

Pese a la idiosincrasia personal de cada uno, pues, los dramaturgos expresionistas ofrecían un único mensaje enfático, y una misma técnica igualmente enfática. Lo que proclamaban, lo mismo que sus compañeros de insurgencia, era la necesidad acuciante y la llegada anunciada de un hombre nuevo para una cultura que, sin ideales, parecía desnuda, y con una provisión muy escasa de expectativas realistas. Además, estaban convencidos de que debían hablar, igual que otros modernos construían o rimaban o cubrían lienzos de pintura, en una voz lo más alta posible, por así decirlo, con el objetivo de pisotear las normas establecidas de la moderación aplicada a la discordia interna que parecía el sino de todo ser humano moderno. Determinados choques culturales se vieron estimulados sin duda por los conflictos sociales, pero en todas sus obras se consideraban a sí mismos la voz de una cultura en crisis. Por cierto, el término «crisis» en alemán, *Krise*, tan pesadamente connotado, estaba a menudo en boca de todos, y no sin justificación tras las secuelas devastadoras de 1918. La perpetuación de la violencia política interna, las demandas de los gobiernos extranjeros en concepto de reparaciones de guerra y la división de la izquierda acogida al dictado de la Unión Soviética por el Partido Comunista pintaban un futuro incierto para la joven República de Weimar. No dejaba de resultar apropiado el mote sarcástico y desdeñoso que los alemanes escépticos pusieron a las efusiones teatrales de los expresionistas: *Schreidrama*, el drama de los gritos.

El interés histórico del teatro expresionista alemán excede con mucho sus méritos literarios. Para el devoto de la alta cultura, incluidos los consumidores de literatura de mentalidad abierta, la brutalidad, la afectación y la cualidad primitiva apenas sublimada del expresionismo aparecen más que nada como los rasgos de un artefacto muy curioso para un arqueólogo del teatro moderno. Nunca muy refinados en cuanto al tono o la técnica, aquellos dramaturgos de vanguardia acostumbraban a reducir la confrontación dramática a la exhibición del choque de los impulsos más básicos. La acogida favorable de la que gozaron por pocos años sus producciones, a me-

nudo puestas en escena por directores audaces y de gran originalidad como Max Reinhardt, parecen testimonio de que los aficionados más exigentes sufrían las consecuencias de la guerra o de la paz calamitosa que le siguió.

No parece que Freud hiciera ningún comentario sobre los dramaturgos expresionistas de su tiempo, pero de haberlo hecho, podría haber recurrido a su obra como prueba convincente de la existencia, e incluso la virulencia, del complejo de Edipo. Desde las fases más tempranas de la modernidad, a mediados del siglo XIX, el enemigo favorito de la vanguardia había sido la burguesía filistea y pendiente del beneficio; no fue un enemigo que descuidaran los expresionistas alemanes: piensa uno en las despiadadas caricaturas de George Grosz en las que aparece el empresario nuevo rico que se ha beneficiado de la guerra: obeso, pagado de sí, fumándose un puro, burlándose de los veteranos tullidos y abusando de mujeres jóvenes vulnerables a sus atenciones. No obstante, los expresionistas enfocaron también su ira sobre un elemento en particular de la burguesía, el padre de clase media. Demostró ser una metáfora versátil que simbolizaba toda autoridad despótica, como el emperador Guillermo II, o bien, a un nivel más íntimo, al propio padre del dramaturgo. El padre ha de ser combatido, derrotado y destruido en nombre del mundo más justo e igualitario que está por venir.

Entre los dramaturgos expresionistas, el atractivo del padre como villano fue algo indiscutible. El tema de primera obra de Ernst Barlach, *Der Tote Tag* (1912), era la mencionada relación entre padre e hijo, como es también el caso de varias de las obras que escribiría poco después. La pieza más conocida de Walter Hasenclever, *Der Sohn* (1913), se mueve en el mismo terreno edípico de forma aún más clara. El padre, un típico déspota doméstico de clase media, mantiene virtualmente prisionero en casa a su hijo de veinte años, con el propósito de hacerle adoptar la típica vida burguesa, aburrida, segura y al uso. El hijo se escapa, y en una escena melodramática expone en detalle para un público de jóvenes como él —el discurso largo y furibundo era un recurso frecuente en aquellas obras— los pecados de los padres. Todos los hijos, afirma, deberían matar a su padre. Mantenido hasta entonces en una ignorancia antinatural del sexo, pasa la noche con una prostituta, elemento esencial de su educación para la vida. Es recogido por la policía y llevado de vuelta a casa, donde en determinado momento empuña una pistola y causa la muerte del padre por un ataque de apoplejía; una victoria fácil para el bando de los hijos.

En lo que seguramente fue el ejemplo más extremo del género, *Vatermord* (1920) de Arnolt Bronnen, presentaba el triángulo edípico de forma torpemente explícita. Esta obra, curiosamente, fue dirigida por un joven dramaturgo llegado recientemente a Berlín desde Múnich: Bertolt Brecht, a quien no parece que le perturbara la tosca obscenidad de Bronnen. El padre de *Vatermord* es un tirano doméstico y un sádico entrado en años al que habría reconocido fácilmente Hasenclever; la madre no siente el menor respeto por el tabú del incesto, y su hijo Walter responde a sus proposiciones eróticas. Cuando la madre se encuentra ante el muchacho, desnuda, ansiosa por consumar la seducción, el padre interrumpe la hogareña escena. En la melé que se desencadena a continuación, el hijo apuñala al padre hasta matarlo, y la madre, cubierta de sangre y presa de una gran excitación sexual, suplica a su hijo que la viole. Él la rechaza con desprecio:

FRAU FESSEL: Ven a mí, oh oh ooh ven a mí.
WALTER: Estoy harto de ti / estoy harto de todo /
Tú ve a enterrar a tu marido eres vieja / pero yo soy joven /
No te conozco / soy libre /
Nadie me precede, a nadie tengo al lado, a nadie por encima /
el padre muerto /
Cielo voy a saltar hasta ti voy a volar /
Todo empuja tiembla gruñe lamenta se ve forzado /
hacia arriba se hincha surge explota vuela /
sube a la fuerza / sube a la fuerza / Yo /
siento que florezco

Fuerte, independiente, y ante todo libre de su padre, Walter es el hombre nuevo. A nadie debería sorprender que Bronnen, impresionado por el recurso de los nazis a la sangre y la tierra, fuentes irracionales de la «pureza racial», acabara uniéndose a su causa.

Lo dicho hasta ahora no supone afirmar que aquellos dramaturgos carecieran del menor talento, por mucha indisciplina del gusto que mostraran. Pocos de ellos, sin embargo, aprendieron a poner freno a su oratoria extática o a administrar su idealismo desbocado. El más prolífico y de mayor talento de todos, Georg Kaiser, se acercó más que el resto de sus compañeros a escribir obras tan populares como convulsas. Estaba dotado de una imaginación dramática infatiga-

ble. En su vida de escritor —nació en 1878 y murió en 1945— completó cincuenta y nueve obras de teatro, siete obras de un solo acto, dos novelas y cierto número de poemas y ensayos. La gama de sus tramas, prácticamente inagotable, va desde la sátira de *Tristán e Isolda* (1913) hasta *Von Morgens bis Mitternachts* (1916), un estudio íntimo de las aventuras fatales de un empleado de banca con un dinero robado. Su obra más conocida, *Die Bürger von Calais* (1914), en la que aparece en escena la gran escultura de tamaño real de Rodin, toma un incidente contado en numerosas ocasiones de la crónica de Froissart sobre la Guerra de los Cien Años entre Francia e Inglaterra: siete hombres nuevos de la época bajomedieval demuestran su elevado sentido del deber, altruismo y disposición a sacrificarse por los suyos. En 1918, Kaiser dejó perfectamente claro lo que le impulsaba a escribir obras teatrales: «¿Cuál es la visión del poeta?» preguntaba retóricamente, antes de ofrecer la respuesta que tenía preparada. «Una sola: la renovación de la humanidad.»[16]

A su manera colorista, Kaiser era un completo moderno. Podría haber afirmado con Kafka que la literatura es la única vocación que merece la pena, aunque llevó dicha convicción a extremos que iban incluso más allá de la imaginación de Kafka. Ni la más avanzada y caritativa de las sociedades habría estado dispuesta a permitir que las extravagancias de Kaiser quedaran sin castigo. Escribía constantemente y no toleraba la menor distracción, tal como la que habría supuesto ganarse la vida, que pudiera interferir en su valioso tiempo ante el escritorio. Insistía en disponer de espacios elegantes y de silencio absoluto para trabajar; ambas cosas, decía, le permitían mantenerse por encima de la «odiada realidad». El sacrificio, elemento tan fundamental de su retrato del hombre nuevo, no era su costumbre; prefería sacrificar a otros, como a su esposa, cuya fortuna fue engullida por el modo de vida que a él se le antojaba esencial. Uno de los procedimientos que tenía para protegerse del ruido y las molestias era alquilar una casa de campo lujosa y, una vez que empezaba a escasear gravemente el dinero de su propia familia, empeñar o vender los muebles del dueño.

Dicha jugada la puso en práctica en dos ocasiones. Procesado al fin por robo a principios de 1921, se defendió con suprema altanería. «Loco no estoy —declaró al tribunal—, y por tanto, alguna razón debo tener. No puedo ocuparme de estas banalidades tan obvias, no es lo mío. No se lleva a juicio a un Heinrich von Kleist o a un Büchner, no es justo. Eso, simplemente, no se hace.» Aún iba más allá: «La frase "todos son iguales ante la ley" carece de sentido.

Yo no soy cualquier persona [...] Contamos con tan pocas personas independientes y productivas, que ninguno de nosotros debería atreverse a renunciar a lo que ha logrado».[17] El tribunal no se dejó impresionar, y sentenció a Kaiser a seis meses de cárcel. Para distraerse pasó los dos meses que le quedaban, al haber pasado ya cuatro bajo custodia, escribiendo una obra de teatro.

2

Aunque el tono serio era lo que caracterizaba a los dramaturgos expresionistas alemanes, hubo uno de ellos dotado de un ingenio despiadado, Carl Sternheim, que fue una excepción a la regla. Después de varias obras teatrales experimentales, se decantó por una serie de comedias unidas por el tema común de «la vida heroica de la burguesía» (*Aus dem bürgerlichen Heldenleben*). Su tono era algo casi único, tomado en parte prestado de la *troupe* expresionista; Sternheim consideraba dicho tono como una muestra de lo que él llamaba *Privatkurage*,[18] o valor personal, un rasgo muy característico del dramaturgo. El legado de Wedekind presente en su obra era un estilo muy comprimido y artificial que se encargó de perfeccionar.

Para Sternheim, la vida de la burguesía era heroica, por su conciencia de lo aguda que era la diferencia entre sus realidades internas y externas, y por su voluntad de actuar en función de dicho conocimiento. El mundo contemporáneo, escribió, se estaba ahogando entre felpa; era una metáfora predilecta para expresar la insinceridad y la duplicidad. «Un funcionario medio en un mundo de felpa sabe que basta con evitar las situaciones embarazosas para aparentar que está cómodo entre la felpa. Esto lo entiende tan bien como el resto del mundo. Lo nuevo es que conoce, sólo para sí, un secreto sensacional: si uno se conduce exteriormente con el civismo y la psicología suficientes, puede ser en realidad una bestia egoísta, cruel y brutal y sacarle gran partido a la vida en beneficio propio.» Que a Sternheim le pareciera bien o no aquel conocimiento no fue algo que revelase a su público.

La salva inaugural de su ciclo sobre el heroísmo burgués fue *Die Hose* («Las bragas»), en la que a Luise Maske, esposa del funcionario de rango menor Theobald Maske, se le cae dicha prenda interior durante un acontecimiento público en presencia del rey. Es observada lascivamente por Scarron, un poeta, y por Mandelstam, un peluquero, y ambos se apresuran a alquilar habitaciones en la casa de los Maske para estar cerca de la encantadora Luise. Sternheim presenta

sus complejos puntos de vista por medio de una técnica extraordinaria, el celebrado *Telegrammstyl*, que omite los artículos definidos y comprime las frases confiriendo al alemán un estilo único y sin precedentes. Esto hace que sus personajes, incluidos los pequeño-burgueses, resulten decididos y enérgicos, es decir, extraños al desprecio generalizado que inspira la burguesía entre los modernos.

Los Maske sólo llevan un año casados, pero esto no impide que Luise Maske encuentre a su nuevo inquilino, Scarron, romántico y de lo más atractivo, ni que Scarron le corresponda apasionadamente. Sin embargo, Scarron es caprichoso. Una prostituta a la que acaba de conocer la noche anterior se ha mostrado tan superior a todas las demás personas que ha conocido en su vida, que decide que debe abandonar la habitación de la casa de los Maske y mudarse con ella. Esto lo hace sin pedir que le restituyan el dinero que ha pagado por adelantado en concepto de alquiler por un año. Así, el tierno intruso deja expedito el campo de batalla al prosaico Theobald Maske en el duelo casi invisible por la deseable Luise que sutilmente ha ido tejiendo Sternheim.

Sternheim pagó un alto precio por su originalidad lingüística. A mediados de la década de 1920, el drama expresionista resultaba ya demasiado estridente como para mantener el interés de los aficionados. La moral de los alemanes pudo salir a flote gracias a la creciente aceptación de la República de Weimar por parte de las demás naciones, el fin de las humillantes ocupaciones del territorio alemán y un resurgimiento imponente de la cultura germana. Durante «los dorados años veinte», los consumidores de cultura iban perdiendo cada vez más la paciencia con el histrionismo, los anuncios de la catástrofe y los promesas de regeneración humana total. El lenguaje de Sternheim empezó a parecer un dialecto especial demasiado sintético y exigente. La vieja norma para la supervivencia de las innovaciones de la modernidad se aplicaba también al estilo telegráfico de Sternheim: si pasado un tiempo de prueba no era incorporado al discurso convencional y generalmente aceptado, quedaría reducido a una mera curiosidad histórica.

El único arte enteramente moderno

1

Dado que todos los modernos tenían encima la sombra del pasado, se afanaban en negarlo, demonizarlo, fagocitarlo para sus propósitos subversivos, o bien elevaban sus frutos más atractivos a la cate-

goría de clásicos. Esto es aplicable a todos salvo a un tipo de artistas, los cineastas. El cine nació moderno, y al carecer de historia alguna, especialmente receptivo a la inventiva de sus creadores. Después de mediados del siglo XIX, la perspectiva de dotar de movimiento a la fotografía atrajo como un imán a inventores y empresarios. Cuando el 22 de marzo de 1895 los hermanos Lumière, Auguste y Louis, exhibieron ante un selecto público parisino su película *Salida de los obreros de la fábrica Lumière en Lyon Monplaisir*, eran gigantes subidos a los hombros de gigantes.

Los Lumière ofrecieron un segundo acontecimiento restringido a finales del mismo año, el 28 de diciembre, durante el cual proyectaron una serie de películas cortas —todas las existentes por aquel entonces— en el Grand Café del Boulevard des Capucines de París. Fue una ocasión espectacular en la que se presentaba un menú variado que sugería las posibilidades prácticamente ilimitadas del cinematógrafo, la máquina de los Lumière. Los espectadores, que pagaban un franco por cabeza por aquel privilegio, quedaban anonadados con aquel novedoso entretenimiento capaz de dar cabida al humor, al sentimiento, a la angustia y a provocativas insinuaciones eróticas. En cierto sentido, el cine jamás ha llegado a mostrar otra cosa, y las diferencias del cine posterior no pasan de ser meros detalles.*

Por supuesto, el estímulo más importante para la experimentación con las cámaras y las sustancias fotosensibles imprescindibles para el milagro moderno del cine había sido la reciente invención y el rápido y creciente desarrollo de la fotografía. Aproximadamente desde 1839, Louis-Jacques-Mandé Daguerre y otros habían sido capaces de producir imágenes precisas y a menudo hermosas, y todos los inventores, desde los manitas apasionados hasta el genio metódico de Thomas Alva Edison, habían competido por ser los primeros en dar aquel siguiente paso —un paso de gigante— más allá de la imagen estática. En 1850, Maxime du Camp, acompañado de su amigo

* Existen objeciones obvias a la inclusión del cine en el espectro de lo moderno: era, y fue cada vez más, parte de la cultura popular, una empresa colectiva dependiente más que nada de los ingresos de taquilla o del juicio anticipado de los ejecutivos de los estudios sobre qué prometía o no prometía ser rentable. No es menos cierto, y ésta es mi justificación, que el cine consistió bastante a menudo y desde el principio en batallas entre los espíritus creativos —guionistas, directores, fotógrafos e incluso actores— y sus superiores económicos, batallas que podían dar lugar a obras de arte o quedarse cortas por poco.

Gustave Flaubert, captó imágenes fotográficas memorables de antiguos y gloriosos lugares de Egipto y Oriente Próximo. En la década siguiente, Mathew B. Brady y sus fotógrafos asistentes documentaron sin compasión los horrores de la Guerra de Secesión norteamericana. A finales de la década de 1860, Julia Margaret Cameron fotografió a algunos ingleses eminentes con los que tenía trato —entre los amigos que tuvieron la gentileza de posar estuvieron Thomas Carlyle, Charles Darwin y Alfred Lord Tennyson— en una actitud de devota concentración y con una pasión por la interioridad de un carácter netamente moderno. Según sus propios comentarios autobiográficos, «con toda el alma me he esforzado por hacer justicia [a estos grandes hombres] y registrar fielmente la grandeza de su interior además de los rasgos externos».[19] La modesta noción de que la fotografía estaba limitada por su propia naturaleza a las superficies no tardó en quedar superada. Además, resultó que el cine era capaz de ir aún más allá, o más bien, de profundizar más, incluso sin el apoyo del psicoanálisis, técnica que algunos cineastas esperaban facilitara alguna clave de los aspectos ocultos de la naturaleza humana en acción.

La prometedora colaboración del cine y el psicoanálisis ha sido materia de esperanzadas especulaciones durante mucho tiempo. No es de extrañar que la coincidencia cronológica de tener ambos casi la misma edad pareciese dar alas al optimismo: 1895, el año del avance decisivo de los Lumière, fue el año anterior al de la denominación colectiva *Psychoanalyse*, empleada por Freud para sus nuevos e inquietantes descubrimientos. Con la excepción de los surrealistas, ningún sector de la modernidad ha estado tan deseoso como los cineastas de servirse de la ciencia de Freud y servir a la misma. Durante muchos años, quizá con intensidad aún mayor en tiempos recientes, los entusiastas del futuro han sostenido que cine y psicoanálisis tienen mucho que aprender el uno del otro en el terreno de la investigación no convencional —es decir, moderna— de la naturaleza humana y sus secretos.

En cuanto a los materiales con los que trabajan, ambas disciplinas tienen desde luego mucho en común, sobre todo desde que la industria del cine aprendió a utilizar algunos de sus recursos únicos para explorar la mente de hombres y mujeres en conflicto con el mundo y consigo mismos. Pese a todo, la unión del cine y el psicoanálisis nunca ha pasado de ser un matrimonio a la fuerza, bienintencionado pero no muy productivo. Por lo general, sólo una de las dos partes ha aportado algo a la relación. A lo largo de los años, de forma muy ocasional, los psicoanalistas han interpretado películas para desvelar angustias o impulsos ocultos de los que los directores o

guionistas pueden haber sido tan poco conscientes como los actores que pronunciaban sus frases asignadas. El sentido inverso, es decir, el que una película represente con éxito las abstracciones centrales del psicoanálisis, ha resultado ser algo mucho más problemático.

En 1925, en lo que constituye un episodio revelador, el propio Freud se mostró más que reacio ante la perspectiva de una película auténticamente psicoanalítica, aun a pesar de que Karl Abraham y Hanns Sachs, los analistas en quienes más confiaba entre sus adherentes, se pronunciasen decididamente a favor del proyecto. Por muy trascendental que sea su figura y por muy fundamental para la historia de la modernidad, Freud era un revolucionario a tiempo parcial, en absoluto subversivo fuera del ámbito de la teoría y las técnicas profesionales. Le faltaba poco para cumplir los setenta años, y conservaba una anticuada desconfianza hacia los artilugios nuevos como el teléfono y el avión. La suya fue una negativa rotunda: «Personalmente, no quiero tener nada que ver con esta película». Era un ejemplo de pionero de la mentalidad del siglo XX, moderno a su pesar, y mantuvo al cine en la lista de las innovaciones innecesarias.

2

Pese a la cantidad descomunal de películas que se han rodado desde los comienzos del cine, nunca han dejado del todo de estremecer, o al menos asombrar a los espectadores con una innovación técnica tras otra: primeros planos, montaje, animación, pantalla partida, sonido, color, foco profundo y efectos especiales. Al menos durante algunos años desde su espectacular debut parisino, fueron en lo principal un pasatiempo de las masas, nada receptivas a la experimentación de carácter moderno. Las llamadas clases superiores eran reacias a dejarse ver por las primeras salas de cine, y si se dignaban hacerlo, era con un característico aire de condescendencia. La pasión burguesa por el cine, un prerrequisito esencial para la realización del impulso de la modernidad, tardó en desarrollarse.*

* La actitud reacia y esnob de los burgueses a ser vistos en las salas de proyecciones fue seguramente un estímulo para buscar denominaciones genéricas más refinadas para la lengua inglesa, algo más «elegante» que *moving pictures* («imágenes móviles»). Los términos *cinema* o *film* parecían más refinados, de algún modo, y las facultades universitarias dedicadas al estudio de lo que no querían llamar *moving pictures*, escogieron otras opciones.

Aquel desdén por la masa cinéfila comenzó a remitir a medida que unos cuantos cineastas emprendedores realizaban incursiones en géneros más cultos y mostraban algo distinto de meros trenes en marcha, o caídas y trompazos cómicos: una adaptación de un drama histórico sobre los amantes de la reina Isabel de Inglaterra, o reportajes descarnados sobre la miseria en los barrios pobres de la época. Era terreno abonado para un experimentador intrépido como el mago francés Georges Méliès, quien para 1900 había realizado docenas de cintas narrativas breves, aunque más largas y mucho más imaginativas que las producidas por los hermanos Lumière. Por otra parte, intérpretes legendarios como Charlie Chaplin y Mary Pickford comenzaban a ser objeto de las extravagantes fantasías privadas de los espectadores, y se convertían en ídolos públicos mucho más allá de su reputación como meros artistas del espectáculo.

La domesticación del cine para la cultura moderna del espectáculo se produjo con gran rapidez. En 1909 aparecía en el *New York Times* la primera reseña de una película, una adaptación de *Pippa Passes* de Robert Browning; se trataba de una de las innumerables cintas rodadas por el pionero entre los pioneros estadounidenses, D. W. Griffith, para la primera empresa para la que trabajó, Biograph, que dominaba entonces el mercado. Siete años más tarde, el psicólogo de Harvard Hugo Münsterberg no tenía empacho en publicar una monografía erudita, *The Photoplay: A Psychological Study*. Semejantes estudios sesudos, sin embargo, siguieron siendo una relativa rareza hasta al menos 1928, cuando el advenimiento del sonido amenazaba con un cataclismo a la industria del cine; fue una novedad fascinante y de consecuencias duraderas, cuyos estragos se limitaron de hecho a los actores que no fueron capaces de adaptarse al cambio que suponía hablar delante de la cámara. Lo cierto es que los ríos de tinta de la literatura fílmica, en gran parte de un enfoque marcadamente teórico y en ocasiones excesivamente pretenciosa, no empezaron a correr sin control hasta después de la Segunda Guerra Mundial, en la década de 1950. Fue entonces cuando la posible relación del cine con la modernidad se pudo tratar por primera vez con rigor.

La llamada teoría del autor, propuesta por vez primera en 1954 por el director francés François Truffaut (aunque implícita desde mucho antes) y convertida en tema de animada controversia internacional entre cineastas por el crítico estadounidense Andrew Sarris, fue el producto intelectual más debatido de aquellos años de posguerra. La idea central de la teoría, la reivindicación vehemente

del papel único del «autor» o director en el proceso creativo del cine, era tanto un reconocimiento simplificado y de sentido común de la autoridad del director como un regreso al ideal romántico —y moderno— del espíritu creativo libre y solitario. Como se apresuraron a señalar los detractores de la teoría del autor, una película, toda película, es una empresa cooperativa. Los directores, actores, guionistas, cámaras, compositores y diseñadores de vestuario o decorados, y en funciones menores los peluqueros y maquilladores, sin olvidar a los publicistas con labia dedicados a convertir los deseos de los estudios en realidades rentables, son todos miembros indispensables de cualquier equipo de producción. Los partidarios de la teoría, en particular los cineastas franceses, también sostenían que en una película estéticamente aceptable debía advertirse la mano de su principal creador, y éste, por famosa que fuera tal o cual estrella, tenía que ser el director.

Sin embargo, la práctica artesanal del oficio se adelantó con mucho a tales cavilaciones teóricas. A lo largo de las más de tres décadas anteriores al comienzo de la adulación por parte de los críticos hacia el autor, cada país desarrolló enormes complejos destinados a satisfacer la demanda insaciable de entretenimiento barato y, en raras ocasiones, de proyectos de temática dura y sombría pero gratificantes en lo estético que miraban de lleno a la reciente y espantosa guerra.* En todas partes, pues, los estudios producían una cantidad considerable de películas mudas pensadas para que el público olvidara, o bien de modo excepcional recordara una conflagración de cuatro años cuya terrible duración e inesperado número de víctimas nadie había podido imaginar. Los principios de la década de 1920 en Alemania, años inaugurales de la siempre amenazada República de Weimar, fueron testigos del surgimiento de la UFA, empresa de distribución primero pública, luego privada, que dio cabida a obras maestras expresionistas de lo más controvertido, como *El gabinete del Dr. Caligari* (Das Cabinet des Dr. Caligari, 1919). Por su parte, los cineastas franceses conservaron la independencia y la posibilidad de realizar proyectos de tipo lúdico. Sin embargo, los cambios más importantes, consistentes en la constitución de virtuales monopolios verticales que suministraban películas y formaban la demanda, se dieron, por supuesto, en Hollywood, con el resultado final, tras sucesivas reorganizaciones, de cinco grandes estudios y varios estudios

* Semejante veneración por el director era un giro espectacular para una industria en la que, al principio, su figura permanecía en el anonimato.

menores, cada uno de los cuales promocionaba y tenía sujetas a sus estrellas a un contrato.

Resulta irónico, pero era la propia complejidad del proceso cinematográfico una de las razones por las que resultaba tan atrayente la teoría del autor: facilitaba la labor del crítico al destacar a un solo miembro de una colectividad para que recibiera la censura o la aclamación popular. De hecho, la difusión de la teoría era un síntoma de que el cine había alcanzado una cierta madurez y se había convertido en pasto propicio al debate entre los intelectuales. Según iban pasando los años, el cine se iba viendo expuesto a las interpretaciones más divergentes de ideologías rivales. Los teóricos destacados del cine dieron la bienvenida al marxismo, de moda y muy dominante en la década de 1930 y más adelante, como préstamo del pensamiento político moderno; era muy indicado para «desenmascarar» la vacuidad que se ocultaba tras la fachada autocomplaciente del medio. Los marxistas veían el cine como un factor destacado de la industria cultural capitalista, un elemento llamativo de la superestructura con enormes implicaciones políticas, y en las manos adecuadas, una fuerza tan potencialmente positiva como negativa era entonces en su calidad de herramienta en manos de la reacción. A finales de la década de 1920, Sergei M. Eisenstein, teórico y director cinematográfico ruso de fama mundial, citaba con gusto la frase de Lenin: «El cine es la más importante de todas las artes».[20]

3

Mientras que los críticos de la izquierda mostraron una gran facilidad a la hora de adaptar los principios revolucionarios a la lectura en profundidad del cine, de la mano de otras teorías tales como el postestructuralismo, diversas tendencias del feminismo y, más adelante, el posmodernismo, llegaron críticos más esotéricos que se dirigían principalmente a otros críticos en su empeño valeroso, pero no siempre eficaz, por dilucidar el testimonio cultural implícito en las producciones cinematográficas. Para entonces, la pregunta de si el cine era o no arte había sido ya respondida afirmativamente, con énfasis y repetidas veces; se trataba, como se decía con orgullo, del arte peculiarmente moderno del siglo xx. D. W. Griffith, durante años el director de cine más famoso del mundo, empleaba en referencia al medio el término «arte» sin titubear ya en los años de la Primera Guerra Mundial. En 1919, Louis Delluc, crítico, editor y

director pionero francés, percibía claramente las grandes ambiciones y el gran futuro del cine como vástago de la era de la máquina: «Asistimos al nacimiento de un arte extraordinario que ya conoce el terreno que pisa y está destinado a glorias futuras. El único arte moderno, el vástago de la era de la máquina y del ideal humano».[21] Hablaba por otros críticos de cine, nueva especialidad periodística que surge para contribuir a dar forma a los gustos del público cinéfilo, y gremio unánime a la hora de afirmar que una película no es una adaptación de una obra de teatro, ni una novela adaptada, ni tampoco una colección de fotografías en movimiento. Es lo que es, una película, y debe ser juzgada en sus propios términos, con arreglo al lenguaje y a la estética que le son propios. Y cómo no, allá donde hubiera arte moderno, necesariamente estaba al acecho el arte de la modernidad.

Sin embargo, para la pregunta de qué es lo que distingue a una película como ejemplo de la modernidad no hay ninguna respuesta fácil. Aun en el caso (contra toda probabilidad) de que se pudiera alcanzar algún consenso entre los críticos y los espectadores atentos e inteligentes acerca de la calidad excepcional de una sola producción, esto diría bien poco sobre su importancia histórica. Una de las películas más influyentes de todos los tiempos, la épica *El nacimiento de una nación* (The Birth of a Nation, 1915) de Griffith, imponía sin remedio a los espectadores el viejo debate de la forma contra el fondo. La lectura racista de la Guerra de Secesión y la posterior reconstrucción, con negros bestiales y nobles miembros del Ku Klux Klan, la visión de unos Estados del sur de vida plácida y sofisticada violados por advenedizos invasores venidos de Yanquilandia, hacían de esta película una obra maestra irremediablemente viciada, tan notoria por dichos defectos como por la maestría. Solamente una vez que los espectadores separaron radicalmente la técnica del contenido les fue posible defender de forma creíble el lugar prominente de aquella obra en la historia de la modernidad.

Griffith, nacido en La Grange, Kentucky, en 1875, no abandonó nunca el feroz apego sentimental a la versión sureña de la Guerra de Secesión —su padre había servido como oficial en el ejército confederado— e hizo de la más importante de sus películas un homenaje a aquellos rebeldes idealizados, ahora escandalosos. La escena de las huestes del Klan a caballo, ataviados con sus mejores galas, acudiendo al rescate del inocente y ultrajado ideal femenino sureño, constituye uno de sus episodios más conmovedores y a la vez perturbadores. El hecho de que *El nacimiento de una nación* esté enve-

nenada por el racismo viene a ser, una vez más, un útil recordatorio de que la modernidad y lo moderno no son términos elogiosos en sí mismos. Tampoco es cierto que las duras críticas a la producción más celebrada de Griffith no sean más que la respuesta anacrónica de una posteridad políticamente correcta, pues muchos de sus contemporáneos la juzgaron con igual dureza. A pesar de todo, la película atrajo a masas de espectadores sin precedentes en muchos países —una estimación bien informada de su audiencia mundial habla de unos ciento cincuenta millones de personas— y durante años cineastas de todo el mundo, incluida la Unión Soviética y aquellos que encontraban atroz el mensaje de Griffith, reconocieron su deuda con la película.* El virtuosismo técnico de la obra se llevaba por delante todo lo demás.

La perspectiva artística de Griffith, por tanto, aunque perfectamente respetable en su época, era tan sofocante —el tema de *El nacimiento de una nación* era en esencia la lectura apasionada de la historia estadounidense de su autor— que frustraba cualquier posibilidad de desarrollar siquiera un esbozo de penetración psicológica en los personajes. Griffith se esforzaba por ser fidedigno cuando así lo quería: su recreación del asesinato de Lincoln podría ser analizada por historiadores profesionales sin el menor reproche. Por otra parte, si despertaban sus obsesiones, como sucede con la necesidad de Griffith de pintar al legislativo de Carolina del Sur dominado por los negros tras la emancipación como una farsa obscena, permitía que la ideología se hiciera con el control. Si Griffith no hubiera accedido a cortar determinados pasajes ante las insistentes protestas de la recién fundada NAACP (Asociación Nacional por el Progreso de las Personas de Color), su película racista habría resultado aún más incendiaria. El muy citable economista y sociólogo estadounidense Thorstein Veblen hablaba de la necesidad de hacer distinciones fundamentales al juzgar desapasionadamente la película de Griffith el mismo año de su estreno: «Nunca antes había visto información falsa relatada con semejante claridad y concisión».[22]

Dicho todo esto, *El nacimiento de una nación* era una cinta mucho más ambiciosa y compleja, y también mucho más cara que cualquier otro espectáculo cinematográfico, incluidos los —sin exage-

* El impacto de *El nacimiento de una nación* no fue algo limitado a los cineastas. Ha quedado documentado que la interpretación racista de Griffith de la Guerra de Secesión y su glorificación sentimental del Ku Klux Klan contribuyeron a estimular las actividades del Ku Klux Klan en varios Estados norteamericanos.

rar— centenares de películas de bobina única rodadas antes por el propio Griffith. Los costes ascendieron a 110.000 dólares, unas tres veces lo estimado en un principio, pero el éxito mundial proporcionó ganancias millonarias al estudio.[23] A la hora de rodar, Griffith no podía contar con más que un puñado de recursos probados —la industria, al fin y al cabo, no tenía más de veinte años—, muchos de los cuales eran de su propia invención u osadas elaboraciones de apaños técnicos de la competencia. Por lo general tuvo que depender de la confianza en sí mismo y sacarle todo el partido posible. Se enfrentaba a las complicaciones prácticas a medida que iban surgiendo. En pocas palabras, Griffith era un americano pragmático: le interesaba todo lo que pudiera funcionar, y estaba dispuesto a realizar los ensayos más arriesgados en el plató, especialmente con la cámara.

Para beneficio de sus innumerables discípulos, pues, Griffith sentó el precedente de escenas astutamente orquestadas de masas humanas en acción, ángulos de cámara imaginativos, un montaje eficaz que agilizaba la narración y los platós más cuidadosamente montados (y astronómicamente caros). Por ello los sesudos historiadores del cine han atribuido justamente a Griffith el mérito de ser un inventor sin igual, el introductor de la pantalla partida y el *flashback*, así como un pionero en cuestión de juegos de cámara nunca vistos. *El nacimiento de una nación* quedaría para los admiradores de Griffith —que conforman todo un *Quién es quién* de los cineastas— como una promesa luminosa, hecha de bobina tras bobina repleta de innovaciones trascendentales. Si el fondo de la película más asombrosa de Griffith era, en una palabra, reaccionario, la flexibilidad de su técnica y su pura originalidad hacen de él un moderno fuera de lo común, un técnico brillante que cambió para siempre la forma de hacer cine, logrando como resultado una forma de arte y entretenimiento incomparable.

Las películas posteriores de Griffith mantuvieron viva su reputación de innovador. La memorable *Intolerancia* (1916) tuvo el más personal de los orígenes. Dolido por las duras críticas a *El nacimiento de una nación* a cuenta de su fanatismo racista, lo que hizo fue proyectar la convicción herida de que él había sido la víctima, que no el propalador, de los prejuicios raciales. Construida sobre una compleja secuencia de cuatro ejemplos interrelacionados de intolerancia a lo largo de la historia —la conquista persa de Babilonia, la crucifixión de Jesús, la matanza de los hugonotes franceses del día de San Bartolomé de 1572 y un suceso contemporáneo estadounidense, el asesinato de diecinueve trabajadores por guardias de la

agencia Pinkerton durante una huelga—, *Intolerancia* es seguramente la justificación más cara de un cineasta en la historia de la industria. Los platós enormes y elaborados, las multitudes apabullantes de actores y extras y las tomas sin precedentes de masas humanas en acción ensalzaron aún más su reputación como genio de la técnica. Por desgracia, el público aficionado al cine lo encontró todo demasiado complicado, de una solemnidad demasiado inflexible, y para resumir, decepcionante. Las pérdidas endeudaron a Griffith para toda la vida. Y sin embargo, el impacto de la obra sobre su tiempo fue más allá de la mera admiración. ¿Qué significaba Griffith para los cineastas soviéticos?, preguntaba retóricamente Sergei Eisenstein en 1944, para contestar: «Una revelación».[24]

La innovación por sí misma no es suficiente para conceder a una película un lugar en el catálogo de la modernidad. Ahí está el ejemplo de *El cantor de jazz* (The Jazz Singer, 1927), la primera película sonora, un drama en el que Al Jolson profiere a pleno pulmón la canción *Sit upon my knee, Sonny Boy* con la cara cubierta de betún. Las pocas frases habladas de Jolson en aquella película superaban con mucho en eficacia a sus baladas lacrimógenas; dejaban anonadado al público, hasta entonces obligado a depender de torpes intertítulos impresos que rompían la unidad de la película. No es de extrañar que Warner Brothers decidiera anunciar la novedad como un «triunfo supremo». Sin embargo, aunque *El cantor de jazz* cumplía suficientemente el primer criterio de lo moderno, el del atractivo de lo herético, no ofrecía nada relacionado con la esencial segunda cualidad, la búsqueda minuciosa en los dominios del interior. Era novedosa, pero carecía de profundidad. La pertenencia al clan de la modernidad exigía algo más que eso.

4

A menudo los directores de cine no seguían, o no podían seguir, la pista a los inventores. Más que cualquier otro arte, la cinematografía era también un negocio muy visible en el que se movían grandes inversiones, además de tensiones y enfrentamientos. La asistencia a las salas de cine nació ya grande y creció rápidamente. En 1910, el público que acudía a los cines en Estados Unidos había alcanzado los veintiséis millones a la semana.[25] Hay que conceder que todas las

artes han llevado siempre anejo algo más que un aspecto de lo comercial: para los pintores había marchantes; para los novelistas, editores; los compositores tenían empresarios del espectáculo; y los poetas, padrinos que financiaban sus pequeñas revistas. Por muy civilizados que pudieran ser en ocasiones los productores de cine, la cruel realidad les obligaba, como intermediarios de la cultura continuamente enfrentados a duras decisiones en un mundo insensible y competitivo, cuando menos a estudiar atentamente los balances y procurar que los beneficios fueran mayores que las pérdidas. La expresión más temida en la industria cinematográfica era «salirse del presupuesto».

Dado el número considerable de técnicos especializados que requiere completar una película, la parafernalia necesaria para producir y distribuirla es descomunal comparada con la maquinaria económica poco exigente que permite colocar en el mercado las demás artes. El poder que los banqueros tacaños o sus peones, los aprensivos jefes de producción, ejercían sobre los estudios —el control de costes, las objeciones a lo que pudiera parecer laxitud moral, el veto a las tomas caras, la imposición de actores y la «mejora» de los finales— dañaba de forma regular el producto final, reduciendo a menudo un buen guión a algo banal. Como en un convoy, en el que el barco más lento determina la velocidad de todos, la lucha interminable por ofrecer una película que no ofendiera a nadie y a la vez aburriera al menor número posible de espectadores daba por resultado un compromiso entre compromisos. El espacio disponible en la industria cinematográfica para los osados experimentos de los modernos estaba, cómo no, estrictamente acotado. Aun así, con todos los condicionantes colectivos de un equipo de producción y la gestión a menudo opresora de los poderes financieros, lo sorprendente no fue que hubiera pocas películas dignas de ver, sino que hubieras tantas.

En la cima de la cinematografía de la modernidad hay al menos tres innovadores a la altura de Griffith: Sergei Eisenstein, Charlie Chaplin y Orson Welles. Qué duda cabe, todo historiador del cine, ya sea adepto de la teoría del autor o no, tiene su propia lista de directores favoritos: están Ernst Lubitsch, Jean Renoir, John Ford, Alfred Hitchcock, Luis Buñuel, Federico Fellini, Michelangelo Antonioni, Jean-Luc Godard, Akira Kurosawa o Ingmar Bergman.* Los

* De una influencia probablemente mayor, sin embargo, fue la industria cinematográfica italiana, que maduró con gran rapidez una vez liberada de las asfi-

tres que he propuesto, sin embargo, en calidad de herederos más eminentes de Griffith, fueron especialmente únicos por la forma en que sus experimentos marcaron toda una época.

Eisenstein, con todo el reconocimiento como sucesor dispensado a Griffith como espíritu creativo más eminente de la cinematografía, partía de una posición más fuerte que su predecesor por formación, carácter y gustos literarios, pero ambos compartían cualidades decisivas: la originalidad constante y el compromiso con una ideología. Nacido en 1898, de próspera y sofisticada familia rusa de clase media —su padre era arquitecto—, Eisenstein alcanzó la madurez artística en el ambiente embriagador y desacostumbradamente abierto de los primeros tiempos del régimen soviético, y absorbió con gran avidez ideas vanguardistas en los terrenos teatral, pictórico y psicológico; y no fueron únicamente ideas de la modernidad: era tan capaz de citar con conocimiento a Dickens como a Tolstoi, a Baudelaire tanto como a Goethe, Dante, Joyce o Marx. En 1923 arranca la dedicación de Eisenstein al cine y explota todo aquel capital intelectual, en particular las implicaciones sociales de las ciencias de la mente. Nunca dejó de prestar la mayor atención, a la vez estética y manipuladora, a las reacciones del público. El cálculo de las reacciones del espectador desempeñaba un papel destacado en sus decisiones cinematográficas.

Entre la media docena de películas que dirigió, casi todas en la década de 1920, *El acorazado Potemkin* (Bronenossez Potfomkin, 1925) fue, y ha quedado como, el proyecto más notable de Eisenstein. Conmemorando el vigésimo aniversario de la Revolución rusa de 1905, un

---

xiantes «sugerencias» fascistas. El principal teórico de aquel neorrealismo fue el guionista marxista Cesare Zavattini, quien en fecha tan temprana como 1942 abogaba por la adopción de una máxima de la modernidad que nos es familiar, la de que los directores «deben aceptar sin condiciones la realidad contemporánea. Se trata del hoy, el hoy y el hoy». Los cineastas, sostenía, debían prescindir de las tramas y los actores, ya que ambos falsean la experiencia cotidiana común a todos los espectadores. De un modo abierto y a menudo hiriente, el neorrealismo se convirtió en el mantra de un pequeño equipo de directores excepcionales, no todos ellos marxistas ni mucho menos, figuras históricas en su especialidad, empezando por Roberto Rossellini (*Roma, ciudad abierta* [Roma Città aperta, 1945]) y Vittorio De Sica (*Ladrón de bicicletas* [Ladri di biciclette, 1948]), seguidos poco después por Federico Fellini (*La Strada*, 1954) y Michelangelo Antonioni (*La aventura* [L'Avventura, 1959]). Todos destacaban por su trabajo exquisito con la cámara, interpretaciones sublimes y un tratamiento nada sentimental de cuestiones delicadas e incluso patéticas. Fueron años en los que unos directores italianos de mentalidad independiente mostraron su fuerza, dotando así de munición a los partidarios de la teoría del autor.

fracaso que los propagandistas bolcheviques presentaron como un ensayo de sus éxitos de 1917, relata el triunfo del motín de los marineros del *Potemkin* en la bahía de Odessa, hecho que tiene lugar a sólo unos cientos de metros de la espantosa masacre de civiles a manos de tropas gubernamentales. Pensada a conciencia fotograma a fotograma y cuidadosamente ensayada, se rodó en poco tiempo y se erige como un homenaje y un testimonio de la imaginación y el genio de Eisenstein. Como ideólogo comprometido, con el tiempo presentaría sus estrategias como director como productos directos de la teoría marxista, o como se había dado en decir en el ámbito soviético, del marxismo-leninismo. El montaje, la técnica que perfeccionó (de la que halló un ejemplo interesante en *Madame Bovary* de Flaubert), en la que se aprovechaba el marcado contraste entre escenas que, por así decirlo, se comentan entre sí y por tanto intensifican la impresión que dejan en el espectador, se convirtió en sus escritos en «montaje dialéctico». Era como si quisiera hacer ver que Marx y Lenin habían redactado virtualmente sus guiones.

La escena inolvidable de *El acorazado Potemkin*, la secuencia de las escaleras de Odessa, presenta a los soldados zaristas asesinando indiscriminadamente a ciudadanos de a pie.[26,*] Al visitar Odessa con su equipo para rodar diversas escenas, Eisenstein se quedó prendado de la amplia escalinata de mármol que descendía hasta el puerto. Es en estos exteriores donde una madre que lleva el carrito con su bebé y unas ancianas que suplican piedad a las tropas son acribilladas sin contemplaciones. Eisenstein, conocedor de estas cuestiones, era plenamente consciente de la ira que semejante barbaridad causaría entre el público y sacó todo el partido de la ocasión dramática que ofrecía. Nada en *Potemkin* estaba más calculado para provocar la indignación que esta masacre sin sentido, superior incluso al primer plano de la carne podrida y agusanada que los oficiales del *Potemkin* encuentran lo bastante buena para el almuerzo de los marineros. Alternaba rápidamente entre las vistas panorámicas en las que las víctimas caían segadas por los disparos y eran pisoteadas, el espec-

* Como señala Cook, «se tardó diez semanas en rodar *Potemkin* y dos semanas en montarla, y contrariamente a la mitología imperante, el montaje no se realizó siguiendo un plan cuidadosamente prefijado y sistemático. El propio Eisenstein dio credibilidad a dicha noción con sus intrincados y estructurados análisis de la película en escritos teóricos posteriores, pero lo cierto es que al igual que *El nacimiento de una nación* y *Ciudadano Kane* (Citizen Kane, 1941), *El acorazado Potemkin* no fue tanto el fruto de una planificación cuidadosa como una intensa efusión de energía creativa».

táculo rítmico de las botas militares en su avance y primeros planos de rostros estragados y heridos. Era desde luego un pasaje memorable, destinado, como todo en *Potemkin*, a ilustrar una toma de posición política; oficiales navales malvados que deciden que la comida de los marineros es perfectamente comestible, tropas zaristas crueles, auténticas máquinas de matar que masacran a rusos inocentes. Lo hemos visto antes: algunas de las innovaciones más emocionantes que introdujeron los modernos surgían de fuentes de dudoso mérito.

El recurso cinematográfico desarrollado de modo más efectivo por Eisenstein en *El acorazado Potemkin*, y asociado siempre a su nombre, fue el montaje. Es lo que garantiza su condición de auténtico moderno del cine como arte. Con la ayuda de cortes bien escogidos, escribió Eisenstein en uno de los muchos textos que dedicó al asunto, «el montaje se convierte en el medio más poderoso para una remodelación creativa verdaderamente importante de la naturaleza».[27] En manos de un maestro como él, dicho recurso era capaz de dar lugar a desarrollos sutiles, pero en esencia, era la simplicidad misma: asociar acontecimientos incompatibles de tal manera que su proximidad subraye su efecto. Toda narración contiene un elemento de montaje; de lo que se trata es de que resulte fluido y natural, como logró Eisenstein, y de ahí se deriva la carga dramática que puede aportar a una narración.

Eisenstein fue más víctima que beneficiario del sistema soviético. Su imaginativo marxismo, que en su caso fue mucho menos una camisa de fuerza ideológica que para mentes menos originales, sentó mal a los burócratas a los que inquietaban sus peculiares innovaciones técnicas, producto maduro de su individualidad. Era todo lo moderno que permitían las autoridades soviéticas, cuya paciencia era cualquier cosa menos predecible. Tuvo suerte: el número de víctimas del estalinismo entre los intelectuales y artistas fue escalofriante, en particular entre los de origen judío, como el propio Eisenstein. Los funcionarios le obligaron a introducir cambios de todo tipo en su obra, le acusaron de «formalismo», término denigratorio predilecto de los escribidores del partido próximos a Stalin y que les gustaba aplicar indistintamente a toda música, teatro, poesía, novela o cine que les pareciera demasiado alejado del realismo socialista que gozaba del favor oficial. Dichos funcionarios le hallaron culpable de «desviaciones burguesas».

Varios proyectos de Eisenstein fueron rechazados por las autoridades; su obra más destacada, *El acorazado Potemkin*, siguió estando disponible en gran parte gracias a su inmensa popularidad en el ex-

tranjero. Las últimas películas que rodó, *Alexander Nevsky* (1938) e *Iván el Terrible* (Ivan Grozni primera y segunda parte, 1943 y 1945), eran, en gran medida, triunfos de la estética sobre la ideología. *Alexander Nevsky* rememoraba un conflicto militar del siglo XIII en el que tropas rusas derrotaron a los invasores teutónicos (es decir, nazis); Eisenstein realizó la película en la época en que un ataque alemán a la Unión Soviética parecía inminente. Con un panorama de la batalla gigantesco y una banda sonora excepcional de Sergei Prokofiev, de escenas clave parsimoniosas y grandiosas, *Nevsky* parecía ser un género nuevo, más ópera que cine. Prokofiev, con su don para la recreación del neoclasicismo, la inventiva melódica y la adaptabilidad dramática, músico a cuyos biógrafos les gustaba llamar «moderno moderado», era un compañero ideal para Eisenstein. Éste, al final de su carrera, incluso sin Prokofiev, vuelve a dejar la impronta de un genio con *Iván el Terrible* (cuya tercera parte no se pudo completar). En sus últimas producciones —Eisenstein murió prematuramente en 1948 a los cincuenta años— el elemento propagandístico remite y permanece el puro arte; fue la pequeña venganza de un director cuya lectura del marxismo difería peligrosamente de la de quienes estaban en el poder.

5

Contemporáneo de Eisenstein, Charlie Chaplin —Chaplin es siempre «Charlie», jamás «Charles»— encauzó la cinematografía en una dirección radicalmente distinta: hacia el interior. En la obra de Chaplin tenían cabida los dos elementos esenciales de lo moderno, el atractivo de lo herético y el cultivo de la subjetividad. Evidentemente, sus predecesores habían ofrecido atisbos ocasionales de las motivaciones de los personajes, y las historias de amor nunca habían ignorado el sentimiento por completo. A grandes rasgos, sin embargo, los directores habían recurrido más que nada a la trama, consistente en un incidente tras otro, para mantener el interés del público; imaginar los sentimientos pertinentes en cada caso era cosa del espectador. Cuando un acontecimiento seguía a otro, la posible penetración psicológica accesible al cineasta, aun en el caso de que tal cosa le interesara, quedaba prácticamente limitada al primer plano, recurso que concede al rostro del actor un control único de la pantalla y que puede ser una manera eficaz de representar las emociones. Se vio por primera vez allá por 1900 en las películas de Griffith, y era una herramienta de la sensibilidad del director más que

del actor, habitualmente un mero instrumento en manos del primero. Dicho reparto de responsabilidades le era indiferente a Chaplin, quien al fin y al cabo dirigía e interpretaba sus propias creaciones.

Hay que reconocerlo, el espectro emocional de Chaplin era por lo general relativamente reducido. Lo que acechaba tras la comedia de golpe y porrazo era el patetismo, y el sentimentalismo era un peligro siempre presente del que Chaplin era muy consciente, aunque no siempre pudiera escapar al mismo. En la mayoría de las ocasiones, sin embargo, su rostro mudable y expresivo no caía en la sensiblería, y era magistral a la hora de representar la ambivalencia, la coexistencia de sentimientos contradictorios que informa una parte tan grande de la vida de la mente. Chaplin, no muy elocuente en cuanto a sus habilidades como intérprete, no parece haber reivindicado nunca este talento particular, como tampoco lo hizo el gremio crítico del cine contemporáneo, la práctica totalidad de cuyos miembros le adoraban como payaso de una calidad inigualable. Sin embargo, era enorme el potencial para las emociones complejas que ofrecía a guionistas y directores (sin excluirle a él mismo, por supuesto), sobre todo tras la llegada del cine sonoro, aunque el propio Chaplin se resistiera a aquel fenómeno todo el tiempo posible.

6

Charlie Chaplin fue uno de los primeros intérpretes en recibir el trato de estrella; los contratos ofrecidos por los estudios estadounidenses que pujaban por sus servicios fueron tremendamente lucrativos. Ya conocido como cómico prometedor, había visitado Estados Unidos por primera vez siendo muy joven, acompañando a una compañía de actores ingleses en 1910, y regresó para quedarse. La joven industria cinematográfica habría de transformarle, y él a su vez transformaría a la industria. En 1916 pudo pedir un salario de 670.000 dólares al año en su nuevo contrato con la Mutual Film Corporation, una de las varias empresas que se disputaban la supremacía en Hollywood. «Junto con la guerra en Europa —presumía el publicista de la Mutual—, Chaplin es el artículo más caro de la historia contemporánea. Con cada hora que pasa, Chaplin gana setenta y siete dólares con cincuenta y cinco centavos, y si le hiciera falta una moneda de cinco para un taxi, son dos segundos los que tarda en ganar el importe.»[28] No fue su último aumento de sueldo; en 1917 ganaba ya más de un millón de dólares al año.

Su fortuna había cambiado del modo más drástico. Nacido en Londres en 1889, la suya era una familia de artistas de *music-hall* sin éxito; Chaplin había pisado los escenarios desde niño, y estaba tan claramente dotado de talento como desprovisto de dinero, aunque ya encaminado hacia una reputación como actor versátil con un cuerpo ágil y flexible para la comedia visual y unos rasgos extraordinarios para la mímica de los estados de ánimo más diversos. Dichas cualidades resultaron idóneas para las exigencias del corto de bobina única y sus herederos, y Chaplin se las arreglaba para llenar de vida los gestos y actitudes de sus personajes incluso en los números más breves y apresurados.

Fue idea suya presentarse en la figura característica y predilecta del pequeño vagabundo, papel en el que Chaplin, aunque dispuesto a interpretar enseguida cualquier personaje que se le ofreciera, no tardó en hacerse famoso, y en el que retrataba y evocaba sentimientos intrincados, entretejidos de satisfacción y sufrimiento. Chaplin construyó un personaje que reconocían al instante los asiduos al cine de todo el mundo. Era el vagabundo en cuya apariencia todo era penuria, con aquel aire y aquella vestimenta inconfundibles: el caminar arrastrando los pies, el mísero bigote, el sombrero hongo apretado, el traje al que le faltaban dos tallas, los zapatos inmensos, el anticuado bastón. Semejante personaje, complejo (se podría decir) en su simplicidad, era una preparación espléndida para lo moderno del estilo cinematográfico de Chaplin, un estilo en rápido desarrollo en el que se apartaría drásticamente de las normas establecidas, tanto de la interpretación como de la dirección. El énfasis cada vez más notable en una crítica, en apariencia inocente, de la sociedad capitalista contemporánea fue enriqueciendo el retrato de su personaje, y le ganó algunos enconados detractores. No fue un modelo para otros cineastas, sí un cineasta único.

Chaplin no tardó en pasar de interpretar los guiones de otros a escribir, y poco después a dirigir sus propios trabajos, con él mismo en el omnipresente papel principal. En los primeros cortos, y más aún en los largometrajes posteriores, demostró ser un artesano meticuloso que agotaba tanto a los actores como a sí mismo ordenando una repetición tras otra de cada toma. En *El circo* (The Circus, 1928) hay una escena con dos leones enjaulados, y Chaplin estuvo en la jaula con ellos todas las veces que se repitió. La escena era, además de peligrosa de rodar, cara (150 dólares al día, domador incluido); aun así, el número total de tomas pasó de las doscientas. Aquel fanatismo obsesivo, al que su *troupe* de actores secundarios tenía que adaptarse, re-

sultaba tanto más agotador para todos a causa de la imagen platónica de cada escena que parecía tener Chaplin en la cabeza, y no paraba hasta haber logrado reproducir dicho ideal. Era en parte consciente de ser el principal responsable de los estallidos de furia que de vez en cuando asolaban el plató; al escribir más adelante sobre una de sus obras maestras, *Luces de la ciudad* (City Lights, 1931), comentó que se había inducido «un estado de perfeccionismo neurótico».

Cualesquiera que sean sus raíces psicológicas, el anhelo de perfección de Chaplin explica su vehemente insatisfacción con lo que él juzgaba tomas imperfectas. La gran escena final de *Luces de la ciudad*, todo un logro hecho de emociones encontradas mostradas con gran delicadeza —la escena favorita de Chaplin en toda su carrera— es un ejemplo espléndido de manejo de la ambivalencia. Se trataba de un momento que repensó, reescribió y ensayó durante meses, un momento para el que no disponía de modelos como guía, solamente de su disciplinada imaginación. La película cuenta la historia del vagabundo, tan zarrapastroso como siempre, y de una florista ciega, joven, hermosa y pobre. Cuando él descubre que la florista podía recuperar la vista si la operaba un famoso especialista austríaco, busca por distintos medios la forma de conseguir el dinero con el que enviarla a Viena; a lo largo de situaciones diversas, se hace barrendero e incluso boxeador tramposo, todo lo cual le depara espantosas e hilarantes consecuencias.

La clave para obtener los fondos que permitirán enviar a su amada florista al oftalmólogo reside en un millonario al que Chaplin rescata de varios intentos de suicidio, millonario que tiene al vagabundo por su mejor amigo cuando está borracho, pero es incapaz de reconocerle estando sobrio. El resultado es tragicómico: Charlie consigue el dinero que necesita, pero es acusado injustamente de haber robado a su amigo rico y va a parar a la cárcel. Cuando sale de prisión, más harapiento que nunca, deambula por la ciudad y da con una hermosa floristería, propiedad de su protegida, que ha recuperado la vista y no pierde la esperanza de que su desconocido benefactor, sin duda guapo y rico, se identifique ante ella algún día. El desenlace está al caer.

Al ver a un Charlie vacilante junto a la puerta, la antaño florista ambulante le obliga a aceptar algo de dinero y le reconoce, gracias a los tiempos en los que conocía a las personas por el tacto. Mientras acaba la película entre primeros planos desgarradores, ella le pregunta, como para negar el hecho evidente de que las ilusiones que se había hecho sobre su ángel salvador eran erradas: «¿Tú?». Él asiente, y hace a su vez, medio expectante y completamente avergonzado, una pregunta

innecesaria: «Entonces, ¿ya puedes ver?». Por supuesto, ya sabe que ha recuperado la vista. Ella —y es ya el final— confirma lo evidente, dejando a los espectadores con sus propias fantasías sobre lo que pueda resultar, de haber lugar a ello, del amor entre el vagabundo y la bella. Semejante desenlace quizá ronde los aledaños del *kitsch*, pero prácticamente ningún espectador lo ha considerado así. Para el inmenso número de personas que han visto *Luces de la ciudad*, críticos de cine incluidos, ha quedado como el mejor momento de Chaplin.

En el espacio de una década, entre mediados de las de 1920 y 1930, Chaplin rueda tres películas, las tres obras maestras de la comedia: *La quimera del oro* (The Gold Rush, 1925), *Luces de la ciudad* (1931) y *Tiempos modernos* (Modern Times, 1936). Escribió los guiones, las produjo y dirigió, interpretó el papel del héroe y compuso la banda sonora de las tres. Charlie como infeliz buscador de oro en la salvaje Alaska, haciendo un guiso con sus botas y cordones, o Charlie, obrero fabril atrapado entre engranajes de los que no puede escapar, son escenas que quedan impresas en la memoria. Su siguiente película, sin embargo, *El gran dictador* (The Great Dictator, 1940), una incursión en la política internacional contemporánea, se apartaba brusca y osadamente del personaje y del estilo de comedia que había hecho mundialmente famoso a Chaplin. Aprovechando la coincidencia de un leve parecido con Hitler —su bigote y el del *Führer* tenían un aire— elaboró una fábula en la que se cruzan las vidas de un judío pobre (Charlie no era ninguna de las dos cosas) y del Gran Dictador, interpretados ambos, por supuesto, por Chaplin, que no desperdicia las abundantes ocasiones de sacarle partido a la relación entre los personajes. El humor se vuelve más sombrío que nunca. Hacia el final, las peripecias de la trama ofrecen al judío la oportunidad de pronunciar un emotivo discurso en el que deplora el egoísmo y el cinismo imperantes («La codicia ha envenenado el alma de los hombres, sembrando el mundo de las barricadas del odio», «Pensamos demasiado y sentimos demasiado poco») y habla de un futuro mejor («Es posible vivir una vida libre y hermosa»).[29] El discurso era una sarta de frases bienintencionadas y trilladas que irritó a los sectores airados tanto de la izquierda como de la derecha; los primeros lo condenaron como una llamada ingenua a la bondad, políticamente carente de sentido, y a los segundos les pareció un ejemplo característico de falso igualitarismo comunista.

El propio Chaplin consideró la película sobre Hitler como un

paso en principio inesperado, pero de hecho casi predecible. Con el tiempo, una vez que tuvo noticia de los campos de concentración de la Alemania nazi, lamentó haber rodado *El gran dictador*, pues sus momentos brillantes de comedia de golpe y porrazo trivializaban a quien había resultado ser un monstruo. No obstante, sus marcadas inclinaciones izquierdistas, la propia invención del pequeño vagabundo y la crítica a la era de la máquina de *Tiempos modernos* hablaban de su imagen como voz del pueblo llano. Se describió a sí mismo como «anarquista», y el término refleja su inconformismo frente a todo tipo de institución política organizada. Esto incluía a la Unión Soviética, objeto del culto de los radicales al menos hasta la Segunda Guerra Mundial. En 1938, Dan James, un izquierdista californiano rico que llegó a conocer bien a Chaplin por aquella época, comentaba: «Fuera cual fuera la naturaleza exacta de sus ideas políticas, Charlie estaba en una posición de rebeldía frente a la opulencia y las convenciones rígidas de los pudientes [...] Era desde luego un libertario. Vio a Stalin como un dictador peligroso desde muy pronto, y a Bob [Meltzer] y a mí nos costó mucho convencerle para que eliminara la referencia a Stalin del discurso final de *El gran dictador*. El pacto de no agresión germanosoviético de agosto de 1939 le horrorizó. Creía en la libertad y en la dignidad humanas».[30] Nada de esto impidió que determinadas figuras críticas con sus ideas, entre las que estaban ciertos miembros del Congreso, exigieran que Chaplin, que no tenía la nacionalidad estadounidense, fuese deportado.

El relato de la carrera de Chaplin como genio en la industria cinematográfica, por tanto, no puede rehuir la cuestión de su vida lejos de las cámaras. Había surgido una nueva especie, la de los agentes publicitarios de las compañías cinematográficas, con el fin de promocionar a las estrellas como propiedad pública, darles nombres eufónicos y difundir (o en caso de necesidad, inventar) cotilleos sobre las andanzas eróticas de las estrellas, todo al servicio de la taquilla. Chaplin era un objetivo idóneo, o una víctima, como se quiera ver. El atractivo irresistible que ejercían sobre él las actrices adolescentes núbiles condujo a dos casos sonados de divorcio e incluso a un juicio —en el que fue absuelto— por haber violado la ley de Mann (1910), que prohíbe el traslado con propósitos inmorales de mujeres más allá de los límites estatales. La absolución, sin embargo, no tuvo más efecto sobre la opinión de sus detractores del que tuviera para manchar su nombre a ojos de sus admiradores. La vida privada de Chaplin, unida a unas opiniones políticas que no hacía nada por ocultar, hacían de él un símbolo al que celebrar o condenar.

Todo esto hizo mella en Chaplin. Hizo más películas después de *El gran dictador*, pero su país de adopción informal le resultaba cada vez más hostil. A finales de octubre de 1942, a la edad de cincuenta y tres años, conoció a Oona O'Neill, la hija de diecisiete años de Eugene O'Neill, y antes de que pasara un año se habían casado. Mientras trabajaba todavía en los largometrajes *Monsieur Verdoux* (1947) y *Candilejas* (Limelight, 1952), Chaplin sacó al fin las conclusiones pertinentes de su precaria situación y abandonó Estados Unidos para establecerse en Vevey, Suiza, donde moriría en 1977. Padre de ocho hijos con Oona, cargado de honores del mundo del cine y nombrado caballero de Gran Bretaña, el león anarquista se retiró como un cordero burgués y satisfecho. Fue un final asombroso para una vida asombrosa, y un final nada típico de un moderno.

7

La carrera turbulenta del cineasta de vanguardia Orson Welles se parece mucho más al cuento del moderno infeliz humillado por una cultura indigna de él. Para los testigos modernos, desde luego, la trayectoria de la vida de Welles, sobre todo la de sus últimos años, sirve para confirmar la antigua leyenda del genio anticonvencional condenado a la derrota a manos de la mediocridad. Sólo la posteridad, por tanto, más agradecida y ecuánime que sus contemporáneos, ha hecho plena justicia al legado de Welles.

El prestigio de la primera y mejor película de Welles, *Ciudadano Kane* (Citizen Kane, 1941), está garantizado. En esas populares listas de clasificación de las «mejores» películas del mundo, lanzadas periódicamente por los editores de revistas a la caza de una mayor tirada, aparece invariablemente cerca del primer puesto, siendo lo más frecuente que lo ocupe.* Lo que para este estudio resulta particularmente interesante es que *Ciudadano Kane* cumple largamente con los dos criterios característicos de lo moderno, como maravilla de la técnica y a la vez relato psicológico detectivesco.

* Está claro que dichas listas elaboradas por votación o encuesta, reflejo de los gustos individuales, son demasiado arbitrarias y subjetivas como para extraer demasiadas conclusiones, pero los insistentes buenos resultados de *Ciudadano Kane* de Orson Welles parecen totalmente merecidos. Mi propia lista no contiene sorpresas: *El pan y el perdón* (La femme du boulanger, 1938), de Marcel Pagnol un drama rural de infidelidad y reconciliación medio patético, medio cómico, en el que figura el in-

Nacido en 1915, Welles pertenecía, como Eisenstein, a una familia con posibles. Fue una especie de niño prodigio que hacía gala de una meticulosidad que casi daba miedo, a una edad en la que los demás niños seguían revolcándose en el cajón de arena. A los cuatro años descubrió la vocación de su vida, desempeñando todas las funciones —autor, director, intérprete de todos los personajes— en un teatro de marionetas que le había regalado un íntimo de la familia atento a sus capacidades. Cuando accedió en 1939 a la invitación de RKO, un estudio de Hollywood en graves apuros financieros y en busca de un éxito reparador, era ya un actor y director ampliamente conocido que había realizado producciones nada convencionales de Shakespeare y versiones experimentales de la comedia decimonónica francesa de Eugène Labiche y Marc Michel *Un sombrero de paja de Italia*.

La legendaria voz de Welles, con la que era tan capaz de intimidar como de seducir, de hablar con la dignidad de un monarca o la petulancia de un niño, se había escuchado a lo largo de Estados Unidos en los programas de radio del Mercury Theatre del propio Welles y de John Houseman. Una noche memorable, el 30 de octubre de 1938, en la dramatización semanal de obras de ficción modernas, había provocado un ataque de histeria colectiva por todo el país con la adaptación naturalista de *La guerra de los mundos*, de H. G. Wells, una versión en la que los marcianos invadían el Estado de Nueva Jersey. Pese a la advertencia de que era una obra de ficción lo que se emitía, por medio de partes meteorológicos hábilmente recreados, boletines policiales y otras comunicaciones de aire oficial, Welles convenció a miles y miles de oyentes de que el aterrizaje de un gran número de marcianos bien armados era algo real. Se desató el pánico a escala nacional. Un número asombroso de personas que habían estado escuchando la radio llamaron a la policía, la prensa o a las emisoras para tranquilizarse o pedir consejo y huyeron de sus

---

comparable secundario Raimu; *Luna nueva* (His Girl Friday, 1940) de Howard Hawks, visión lúcida del periodismo moderno y brillante *remake* de *The Front Page* (1931), de Lewis Milestone, con el fino Cary Grant y Rosalind Russell, la actriz de verbo más veloz de todo Hollywood; *El tercer hombre* (The Third Man, 1949) de Carol Reed, sobre los desalmados beneficiarios del mercado negro en la Viena de la posguerra, con guión de Graham Greene y dominada desde el momento de su primera aparición por Orson Welles; *Casablanca* (1942), con Humphrey Bogart, Ingrid Bergman y Claude Rains. Y, por supuesto, *Ciudadano Kane*.

hogares para refugiarse en iglesias y edificios públicos. El resultado: Orson Welles salió a relucir en las páginas de *The New Yorker* y apareció en la portada de la revista *Time*.

Ahí estaba el joven genio de veinticuatro años destinado a rescatar a la RKO. Welles tardó más de un año en decidirse por un tema para su primera película: la biografía de un editor estadounidense inmensamente rico y poderoso, Charles Foster Kane, quien empieza en la vida como un joven idealista pero permite que el poder le corrompa y lo convierta en un reaccionario acaparador, despótico y cada vez más aislado. Su hambre ciega de poder invade su vida privada: trata de obligar a su segunda esposa, cantante sin talento ni luces, a emprender una carrera importante como intérprete. Aun contando con el apoyo organizado de la prensa de Kane, la mujer fracasa como no podía ser de otro modo, y al fin, imperturbable a los ruegos encarecidos y a la ira temible de Kane, le abandona. Todo su poder no le ha evitado la indignidad de verse reducido a la impotencia. Prácticamente no hace falta mencionar que el actor que interpreta a Charles Foster Kane es Orson Welles.

Ciudadano Kane empieza por el final: Kane, solo con la enorme fortuna y los bienes innumerables que ha acumulado, se está muriendo. Su última palabra es una palabra desconcertante, susurrada y apenas descifrable: «Rosebud». Tras una imitación de un típico noticiero documental en el que se informa de los hechos escuetos de la vida del magnate, se entrevista a cinco antiguos íntimos de Kane con largos *flashbacks* para explicar, si es posible, aquella extraña despedida. Acaban en la hoguera montañas de cachivaches de Kane reunidos indiscriminadamente con el fin de hacerle compañía, y uno de los objetos víctima de la drástica limpieza es un trineo, llamado *Rosebud*, que le había encantado de niño. El espectador lo ve de pasada, con lo cual un misterio queda resuelto, pero con el valor sentimental del trineo del pequeño Kane todavía abierto a la especulación. ¿Por qué una cosa en lugar de una persona como último recuerdo? ¿Se trata de un comentario sobre el vacío interior de Kane, o quizá del vacío de una cultura en la que pesa más el poder que las cualidades morales? Welles convierte brillantemente la carrera de un estadounidense descomunal en un misterio psicológico del que parte de la solución emerge a la superficie durante los *flashbacks*.

Welles era el primero en reconocer que no todas las novedades que distinguían a la película de la forma habitual de hacer cine eran cosa suya. Sabía, por ejemplo, que algunos directores ya habían coloca-

do techos en sus platós, ejemplo que siguió. Además, algunos de sus colaboradores en *Ciudadano Kane* eran personas de un talento excepcional. Trabajó en estrecha colaboración con el fotógrafo Gregg Toland, un profesional abierto a experimentar y hasta ansioso por hacerlo. Welles y Toland ensayaron nuevos ángulos de cámara, unas iluminaciones nunca antes probadas y (la especialidad de Toland) tomas de foco profundo que daban a una figura en segundo plano tanta definición como la de otra que ocupase el centro de la acción. Una vez completada *Ciudadano Kane*, en los créditos de la última bobina Welles dispuso que el nombre de Toland estuviera al lado del suyo propio, un reconocimiento sin precedentes. Menos sentido fue su agradecimiento hacia el principal guionista, Herman J. Mankiewicz. Éste quería figurar como autor único del guión, pero Welles, aunque más que dispuesto a que el nombre de Mankiewicz apareciera en primer lugar, como así fue, tenía la ley y los hechos de su parte: él mismo se había encargado de gran parte de la escritura y del montaje. En cualquier caso, la forma imaginativa en la que incorporó los descubrimientos de otros, a la que se unía su propia inventiva, aspectos que el público carente de formación técnica solamente percibía indirectamente al quedar subyugado con la película, hacían de *Ciudadano Kane* una experiencia incomparable.

La crítica respondió con un entusiasmo unánime fuera de lo común. Bosley Crowther, del *New York Times*, dijo llanamente que *Ciudadano Kane* «se acerca a la condición de película más sensacional jamás salida de Hollywood». William Boehnel, del *New York World-Telegram* se mostraba de acuerdo: «He aquí una película tan repleta de drama, patetismo, humor, fuerza, variedad, coraje y originalidad en su tratamiento que resulta pasmosa y tiene de inmediato un lugar entre los más grandes logros de la pantalla». Otros críticos insistían, con toda razón, en lo novedoso de la obra en lo cinematográfico. «En lo que se refiere a la técnica —escribía Archer Winsten en el *New York Post*—, el resultado marca una nueva época.» Era también la opinión de John Mosher del *The New Yorker*: «Algo nuevo ha sucedido por fin en el mundo del cine». Para estos críticos informados, el atractivo de lo herético en *Ciudadano Kane* era simplemente abrumador. Era algo semejante a la sensación de repentina revelación, de descubrimiento que cambió para siempre el mundo del arte que supuso para los pintores la primera exposición póstuma de Cézanne realizada en el Salón de Otoño en 1907.

El entusiasmo de los cinéfilos presumiblemente mejor informados no convirtió a *Ciudadano Kane* en una mina de oro. Generó

beneficios que no llegaron a los 850.000 dólares, lo cual no era una cifra para perder el aliento. Lo que sí logró la historia de la vida y muerte de Charles Foster Kane, en cambio, fue despertar las iras del anciano magnate de la prensa William Randolph Hearst, a quien la película le pareció un retrato fácilmente reconocible de su persona, y no sin cierta razón, por mucha vehemencia que pusiera Welles en negarlo. Sintiéndose calumniado, Hearst, apasionado y nada inclinado al perdón, movilizó sus formidables recursos para castigar al joven que había osado vilipendiarle. El nombre de Welles, e incluso otras películas producidas por RKO, no volvió a aparecer en las publicaciones de Hearst, y con amenazas logró intimidar a las franquicias de salas de cine para que no proyectaran la obra maestra culpable de aquella ofensa. También hay que reconocer que el gran público, sin el que ninguna película puede producir beneficios, no pasó de mostrar por ella una pasión limitada. ¿Qué más cabía esperar de la vulgar masa democrática?, podría haber preguntado un moderno. No fue hasta después de la guerra cuando un tipo de local menos vistoso, las nuevas casas de arte y ensayo de las grandes ciudades que proyectaban películas escogidas y a menudo extranjeras, permitiría a *Ciudadano Kane* ganarse un núcleo permanente de admiradores, así como el sincero homenaje que supone la imitación. Fue la primera película de Welles, y la última, en la que gozaría del respaldo financiero y el control artístico adecuados.*

Realizó muchas otras, entre ellas la sucesora inmediata *El cuarto mandamiento* (The Magnificent Ambersons, 1942), una mirada melancólica a la decadencia de una familia rural burguesa enfrentada a la mecanización y la modernización, a partir de una novela de Booth Tarkington, homóloga estadounidense y menor de *Los Buddenbrook,* de Thomas Mann. La película fue drástica y despiadadamente reducida en aproximadamente un tercio de su duración sin contar con Welles, y fue estropeada aún más con el añadido de ciertas escenas destinadas a «aclarar» la narración. Seguía siendo un logro en el aspecto técnico, ya que se servía de todos los recursos empleados por primera vez en *Ciudadano Kane*, pero fue un fracaso de taquilla, como lo fue la versión de Welles de la muy exitosa novela de espionaje de Eric Ambler *Journey into Fear*,** estrenada en 1943. A los ojos de los ejecutivos de RKO, su salvador se había convertido en una mala inversión.

* Para ser exactos, hay una sola excepción a tan desolador historial: la versión de Welles de *El proceso* de Kafka, de 1962.

** Estrenada en España con el título *Estambul*. (*N. del t.*)

El resto de la vida de Welles, pese a la enorme y grata estima de cineastas admiradores suyos, críticos y estudiantes de los departamentos cinematográficos universitarios, se vería ensombrecida por la búsqueda desesperada de dinero y libertad creativa. No se vio privado del respeto y reconocimiento expresado en forma de halagadores artículos, medallas, doctorados honorarios e incluso el nombramiento de Caballero del Imperio Británico, pero tales homenajes, por muy halagadores que fueran, no le proporcionaban los fondos necesarios para costear grandes proyectos que llevaran su sello inconfundible.

Según iban pasando los años, ya fuera en Europa o durante sus temporadas en Estados Unidos, no hubo ninguna mejora duradera en la situación de Welles, cuya intención era lograr financiación para proyectos ambiciosos y libres de obstáculos. Trabajó como ilusionista en Las Vegas o en los estudios de televisión neoyorquinos para reunir el dinero necesario. A una edad avanzada se le pudo ver aparecer en patéticos anuncios televisivos de una empresa vinícola californiana, obeso, fuera de lugar, desperdiciando su espléndida voz en alabanzas a alguna marca poco distinguida. Welles murió —a los setenta años, en 1985— como había vivido, trabajando en una nueva película, una versión, su propia versión, de *El rey Lear*, con Welles (¡por supuesto!) en el papel del desposeído rey.

Esta biografía tiene una cualidad trágica, propia de una desoladora leyenda de la modernidad. El propio país de Welles —o para ser más exactos, la industria cinematográfica y sus financiadores— no quiso apoyar a uno de sus genios más brillantes. Como podrían confirmar quienes trabajaron con él, parece un gigante humillado por enanos que compensaban largamente su diminuta estatura intelectual y artística a base de dinero y del poder que lleva asociado. Fue todo un capítulo de una historia muy conocida, el fracaso del moderno a manos de los filisteos. Quizá la cultura estadounidense no fuese digna de él, pero para los auténticos cinéfilos que aprecien lo moderno, siempre quedará *Ciudadano Kane* como un placer perdurable... y un amargo reproche.

8

El trabajo inspirado de los cineastas de la posguerra, secundado por fotógrafos expertos y actores curtidos, daba para muchas cavilaciones teóricas por parte de sesudas publicaciones de vanguardia como

Cahiers du Cinéma, fundada en París en 1951. Los críticos que escribían para *Cahiers*, casi todos ellos jóvenes y libres del lastre de la tradición —François Truffaut, Jean-Luc Godard, Claude Chabrol y Eric Rohmer, por mencionar sólo a los más célebres— pasaron enseguida de escribir a dirigir y asentar un estilo, la Nouvelle Vague, que hacía de la necesidad virtud en lo económico. Como eran productores sin dinero, adaptaron de manera brillante la técnica a sus recursos financieros drásticamente limitados. Preferían las localizaciones naturales a los estudios, con lo cual se ahorraban los costes del decorado, y al montar sus producciones se servían sin pudor del *faux raccord*, que permitía eliminar las escenas defectuosas, aunque fuera en perjuicio de la continuidad. Se trataba de una ruptura fundamental con el montaje de Eisenstein y a favor de la puesta en escena, que «como mejor se define es como la creación de un ambiente y de un clima emocional», con lo cual la película «no es una experiencia meramente racional o intelectual, sino también emotiva y psicológica». Los cineastas franceses de la década de 1950 hicieron conscientemente de su obra algo anticonvencional y penetrante en lo psicológico, tan propio de la modernidad como el cine podía llegar a ser.

Por otra parte, los cineastas tenían que enfrentarse al duro control de calidad de críticos de gran nivel como Pauline Kael, quien empezó a escribir en 1967 para *The New Yorker* y reunió un gran número de lectores leales a sus acerbas críticas y descubrimientos entusiastas. Sin embargo, el cambio más drástico que causa emoción y angustia en la industria cinematográfica y eclipsa cualquier otra consideración fue la utilización creciente de imágenes generadas por ordenador, fenómeno que se extiende abruptamente en la década de 1980. Era como si los cineastas se apuntaran con retraso al capricho maquinal de los futuristas.

La razón de mayor peso que impulsaba este cambio radical era probablemente la perspectiva de ahorrar dinero. Los programas de ordenador podían hacer que el clima fuera más adecuado para rodar añadiendo lluvia o nieve a un paisaje soleado, «documentar» encarnizados combates entre bestias prehistóricas, recrear grandes batallas navales en una charca del tamaño de una bañera, o bien, mejor que todo lo demás, convertir digitalmente a un pequeño número de extras adecuadamente ataviados en un ejército o una multitud, reduciendo así enormemente el gasto diario de tener que contratar a cientos de personas que rara vez hacían algo más que figurar. Con la ayuda de ordenadores potentes, los cineastas podían contar con los seres más extraordinarios hechos por encargo, alados si hace fal-

ta, capaces de hacer que la fábula más fantástica parezca algo del orden de lo posible, o bien insertar actores reales en lugares creados artificialmente. Año tras año los avances digitales iban mejorando la eficacia de estos nuevos recursos. De ahí que para la entrega anual de los Premios Oscar de la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas haya sido necesario hacer sitio a los mejores efectos especiales. Uno no deja de preguntarse qué habría hecho Orson Welles de haber contado con todos estos inventos, al ser tanto lo que fue capaz de hacer sin ellos.

Es una pregunta difícil de responder. La importancia estética futura del apartado digital de las producciones, ahora en plena evolución, y sobre todo su impacto en el aspecto psicológico del cine, son algo casi imposible de predecir. Es como si un crítico musical tuviera que juzgar una ópera exclusivamente en función del vestuario y el libreto. No hay garantía alguna de que las aportaciones tecnológicas, tan influyentes y aparentemente prometedoras, vayan necesariamente a hacer que el cine sea mejor; de hecho, podrían suponer una mengua de aquello que lo hace distinto y especial. El progreso tecnológico, de criado podría pasar a convertirse en amo; podría matar de hambre a esa cualidad indispensable de la modernidad, el elemento humano. Es muy posible, por tanto, que la mecanización del cine no sea sino un síntoma más de la decadencia, quizás en última instancia la muerte, del proyecto de la modernidad.

Tercera parte
FINALES

Capítulo ocho

Excéntricos y bárbaros

En los cinco capítulos precedentes hemos explorado grandes y muy diversos dominios culturales en los que lo moderno tuvo una presencia significativa. En estas investigaciones debería de haber quedado claro que el oficio de las artes y la literatura de la modernidad fue todo menos una empresa fácil. La indiferencia y hostilidad de los gustos conservadores y las objeciones ideológicas de instituciones poderosas a menudo limitaban o retrasaban la respuesta positiva a los innovadores de la estética. Hay dos focos de resistencia al éxito de lo moderno que merecen más atención de la que les he concedido hasta ahora; fueron muy distintos el uno del otro, pero tenían la capacidad de interactuar de forma curiosa. Por su actuación frente a la modernidad, y tomando prestado el título de este capítulo, podemos denominarlos como excéntricos y bárbaros, respectivamente.

En el primer caso se trata de focos de tensión en el propio campo de la modernidad. Modernos intachables en su oficio, los excéntricos eran sin duda radicales en lo estético, pues se rebelaban contra los ideales académicos tradicionales que defendían el canon del pasado adorado y opresor frente a los recién llegados anticonvencionales que pretendían introducir escalas armónicamente inadmisibles en la música, formatos ilegítimos del verso en la poesía o intimidades psicológicas en la narrativa. Los excéntricos, por tanto —a los que voy a llamar los modernos antimodernos—, coincidían con sus colegas disidentes en el asalto a los preceptos establecidos, casi sagrados de sus respectivas profesiones, pero rechazaban también la cultura contemporánea en su mayor parte, cuando no por completo, incluidos determinados rasgos que los demás modernos encontraban perfectamente aceptables. En resumen, los excéntricos aspiraban a poner en

práctica y perfeccionar sus desviaciones de la norma, pero también querían hacerse con un lugar en el mundo de las artes en el contexto de una sociedad nueva y, presumiblemente, mejor.

De forma muy diferente, los bárbaros —los nazis alemanes y los líderes de la Unión Soviética— tenían como objetivo destruir lo moderno a la vez que incorporaban a unas artes sumisas a sus campañas ideológicas. Las páginas que siguen se ocuparán en primer lugar de los modernos que tenían una relación como mínimo ambivalente, o con mayor probabilidad, del todo antagónica con su tiempo, y que miraban a un pasado que era más fruto de su imaginación que de la investigación histórica. Después pasaré a hablar de los regímenes totalitarios de la Alemania de Hitler, la Rusia de Stalin y (en menor medida) la Italia de Mussolini, y de la forma en que en un primer momento limitan drásticamente las condiciones en las que los modernos de aquellos países tenían que trabajar, para luego suprimirlas por completo.

A la luz de una situación tan dramática, las luchas internas de los excéntricos resultaron menos concluyentes, más interesantes, y dan testimonio de la amplitud de espectro de lo moderno. Por incoherentes que puedan parecer sus patrones de pensamiento y sentimiento, hubo modernos que se ajustaron al modelo de Degas, el más individualista de los impresionistas franceses. A mediados de la década de 1890, en los días del caso Dreyfus, cuando el capitán judío Alfred Dreyfus fue injustamente declarado culpable de entregar secretos militares a los alemanes, Degas discutió con sus amigos judíos más próximos y se alineó con la derecha fanática contraria a Dreyfus. Lo que más le soliviantaba era lo que llamaba la necesidad de proteger a toda costa el honor del ejército francés, más que preocuparle que los cargos contra el capitán Dreyfus fueran ciertos o no. Los modernos, por tanto, podían encontrarse en cualquier parte del mapa ideológico, por incomprensible que pudiera parecer su actitud. Ellos mismos podían no estar seguros del lugar exacto del espectro de opinión que ocupaban. Aunque disentían drásticamente de sus auténticos enemigos mortales los totalitarios, los modernos antimodernos ampliaron y complicaron aún más la definición del gran movimiento objeto de este estudio.

Modernos antimodernos: en pos de extraños dioses

1

No hay modelo más adecuado de moderno antimoderno que T. S. Eliot, tan desconcertante para sus amigos como para sus lectores: «A los conservadores les parecía demasiado radical, y a los radicales demasiado conservador»,[1] resume el biógrafo de T. S. Eliot Peter Ackroyd. Aferrado a posturas conflictivas entre sí, elevó la poesía contemporánea a unos niveles de dicción, versificación, y contenido hasta entonces poco explorados, y tomó como maestros a los rebeldes literarios franceses antiburgueses. Al mismo tiempo, no obstante, el radical Eliot se aferraba a unas creencias tradicionales en materia religiosa y política, ambas inseparablemente unidas.

En resumen, ni la subversión en todos los órdenes de la práctica poética contemporánea por parte de Eliot, ni su modernidad ampliamente reconocida, fueron obstáculo para que hallara en el anglicanismo la paz interior y viera colmado el anhelo de certeza que le había faltado durante tanto tiempo. En 1927, cinco años después de la publicación de *La tierra baldía*, se convirtió en miembro de la iglesia anglicana, cumpliendo meticulosamente con las solemnes ceremonias ancestrales. Fue instruido en los ritos; fue bautizado y confirmado según todos los preceptos. Vestía, se expresaba y trataba de hablar cada vez más como un inglés. Este hombre verdaderamente solitario, nacido en Missouri en 1888, heredero descontento de la cultura unitaria de Boston, al fin había llegado a buen puerto.

La religión, que nunca había estado muy lejos de sus preocupaciones, empezó a ocupar un lugar cada vez mayor en su poesía y, junto con su rechazo del individualismo moderno, le mostraba el papel vital de una fe compartida. «¿Qué es lo que tienes, si te falta la vida en común?» preguntaba retóricamente en 1934 en el solemne poema *La roca*, y respondía a su pregunta:

> No hay vida que no sea vida en comunidad,
> Ni comunidad que no viva en la alabanza de DIOS.

Al fin había sentado la cabeza como creyente, y, un año después de su conversión, sintetizó su «punto de vista general» con una célebre frase: era «clasicista en lo literario, monárquico en lo político y anglocatólico en lo religioso».[2] Al margen de lo que piensen otros, no hay indicio alguno de que Eliot percibiera una tensión entre la

adopción de la doctrina anglicana más próxima al catolicismo, por una parte, y la escritura de sus versos sediciosos.

Aunque concisa y de lo más citable, la declaración de fe de Eliot no le hacía ningún favor; categorizaba su perspectiva de las cosas de un modo excesivamente simple y rotundo, como si nunca más fuera a tener necesidad de la amplitud y la flexibilidad intelectuales. Lo cierto es que siempre fue un cruzado solitario, un aventurero aunque fuera sólo en el terreno de la poesía, ceñido a los límites del canon que se había impuesto a sí mismo. Empezó a escribir obras dramáticas, de las que la primera fue el drama en verso *Asesinato en la catedral* (1935). El tema ostensible de la obra es el asesinato por instigación del rey del arzobispo Thomas Becket en la catedral de Canterbury en el año 1170, pero en el fondo se trata de un diálogo sobre la resistencia devota frente a las tentaciones mundanas. Aunque alcanzó un sorprendente éxito al escenificarse, Eliot, no queriendo repetirse, volvió a la poesía; sus obras dramáticas posteriores fueron sobre asuntos contemporáneos, y sin embargo relacionados todos ellos con lo que un personaje sabio de una de sus poesías, «The Family Reunion», llama «el pecado y la expiación».[3]

El proyecto más ambicioso de Eliot, sin embargo, sería *Cuatro cuartetos* (1935-1943), un ciclo de cuatro poemas, cavilaciones sobre el tiempo, el orden y el lugar precario del hombre pecador ante Dios. El primero de ellos, «Burnt Norton», comienza con unas reflexiones altisonantes, intimidantes incluso:

> Time present and time past
> Are both perhaps present in time future
> And time future contained in time past.
> If all time is eternally present
> All time is unredeemable.[4,*]

Y sin embargo la redención puede llegar. Eliot concluye así el último cuarteto, «Little Gidding»:

> We shall not cease from exploration
> [...]
> And all shall be well and
> All manner of thing shall be well

* «Tiempo presente y tiempo pasado / están quizá presentes en el tiempo futuro / y el tiempo futuro contenido en el pasado. / Si todo tiempo es eternamente presente / todo tiempo es irredimible.» (*N. de t.*)

When the tongues of flame are in-folded
Into the crowned knot of fire
And the fire and the rose are one.[5]*

Ya sea debido a la fatiga, ya a la madurez, en un gesto raro en él, Eliot concluye con la posibilidad de la armonía eterna, de la salvación.

2

A medida que iba creciendo la fama de Eliot, empezaron a lloverle las invitaciones para ciclos de conferencias y para escribir introducciones a las obras de otros escritores. Aquello le proporcionaba la bienvenida ocasión de comentar cuestiones controvertidas, más allá de los aspectos técnicos que interesaban a los poetas. En 1933, en *After Strange Gods*, durante las conferencias Page-Barbour en la Universidad de Virginia, dio rienda suelta a su desdén por el mundo contemporáneo y proporcionó un buen número de citas dañinas —para el propio Eliot, se entiende— a quienes eran críticos con sus ideas políticas cada vez más reaccionarias. Las inferencias derivadas de su modernidad antimoderna en el terreno cultural nunca volverían a quedar tan patentes. Halagó a sus oyentes virginianos, dando por supuesto que ellos sí gozaban de «al menos ciertos recuerdos de una "tradición", como la que casi ha borrado del norte del país la llegada de población foránea, y que nunca se ha llegado a establecer en el Oeste». Dejando desdeñosamente a un lado el primitivo ideal estadounidense de construir una nación a partir de generación tras generación de emigrantes, Eliot lamentaba abiertamente la llegada masiva de extranjeros pertenecientes a culturas en apariencia inasimilables. «Ustedes están más lejos de Nueva York; han tenido menos industrialización y han sido menos invadidos por razas extranjeras.»

El empleo del término «invadidos» por parte de Eliot da una idea del rechazo que le inspiraban las consecuencias de la avalancha de recién llegados para el que fuera su país. La inmigración masiva —¿y qué inmigrantes había más numerosos y visibles que los judíos de Europa oriental?— era para Eliot una catástrofe cultural. Nueva

* «No dejaremos de explorar [...] / y todo acabará bien y las cosas / todas se arreglarán cuando las lenguas / de llama se entrelacen / en el coronado nudo de fuego / y sean la rosa y el fuego uno» (trad. de Esteban Pujals, Madrid, Cátedra, 1999). (*N. de t.*)

York, desde luego, en la expresión cruenta del buen amigo de Eliot Ezra Pound, estaba *ganz verjudet*:[6] totalmente judaizada. La composición más deseable de la población en cualquier sociedad le parecía algo tan obvio a Eliot que explicarlo era algo casi redundante: «La población debe ser homogénea; allá donde existan dos o más culturas en el mismo lugar lo probable es que se vuelvan exagerada y ferozmente conscientes de su identidad o que ambas queden adulteradas». Aún más importante le parecía la unidad religiosa, y la combinación de los motivos raciales y religiosos hacían indeseable en su opinión la presencia de un gran número de judíos librepensadores. Uno de los méritos involuntarios de *After Strange Gods* es su negativa a refugiarse en el eufemismo o el circunloquio.

Aquellas conferencias ponían en evidencia unas concepciones etnológicas de Eliot que eran, por emplear un solo calificativo, primitivas. Es cierto que el uso irresponsable y poco riguroso del término «raza» seguía siendo algo habitual, y por tanto Eliot estaba en buena (es decir, mala) compañía al emplearlo. No obstante, aquello tenía un precio: al considerar a los judíos como una raza, lo que Eliot venía a decir es que las cualidades judías —todas ellas indeseables— eran algo indeleble. Aquí está la clave de su rechazo explícito a los judíos «librepensadores»:[7] lo que éstos trataban de hacer a su modo de ver era ocultar su condición racial, y dada tal condición, por fuerza la ocultaban mal. Además, el que se pudiera dar por descontado su escepticismo frente al cristianismo no les ganaba las simpatías de Eliot. Esta lectura de las ideas de Eliot sobre la cohesión social queda confirmada por el uso del término «homogénea» cuando esboza su ideal social. Eliot dirigía una mirada nostálgica unos cuatro siglos atrás, a una época en la que una identidad compartida en lo cultural y, más importante aún, en lo religioso se tenía por una precondición esencial del orden de una comunidad. Con todo, Eliot se mostraba rotundo, como era su costumbre; para él era una verdad fundamental que Estados Unidos estaba «carcomido por el liberalismo»,[8] y ésa era para él una palabra malsonante.

Un hecho revelador de lo consciente que era Eliot del auditorio al que se dirigía es que nunca autorizó que se reimprimiera *After Strange Gods*. Aquellas conferencias rezumaban una intolerancia de clase alta que probablemente le habría hecho quedar en evidencia. Tampoco se retractó nunca de aquellos pasajes, aunque tuviera sobradas ocasiones de hacerlo. En el centro mismo de su ideología estuvo siempre aquella imagen del mundo al que amaba y cuya ausencia lamentaba desesperadamente, un mundo uniforme en cultu-

ra y credo, todo lo antimoderno que se podía llegar a concebir en un moderno. La modernidad literaria de Eliot fue de una importancia decisiva para él y para los lectores de poesía de todas partes. Transformó radicalmente la manera en que los poetas leían y escribían poesía, pero dicha modernidad incuestionable coexistía pacíficamente (al menos para Eliot) con la antimodernidad más radical. Sin duda, una definición adecuada del moderno, ya bastante complicada, tendrá que dar cabida a la extraña cualidad de la aparente contradicción interna a modo de homenaje a la complejidad de la naturaleza humana. Lo interesante es que el propio Eliot en absoluto tenía por contradictorias sus posturas.

Modernos antimodernos: un genio local

1

La primera vez que alguien llamó «genio musical» a Charles Edward Ives fue en 1888, cuando contaba trece años. Fue con ocasión de un concierto dirigido por el padre del genio en cuestión, George Ives, quien presidía feliz el estreno de una de las primeras composiciones relativamente adultas de su hijo, *Holiday Quickstep*. El autor del piropo a su brillantez fue un periodista del semanario local de la ciudad de Ives, el *Danbury News*, anonadado ante aquel joven talento local.

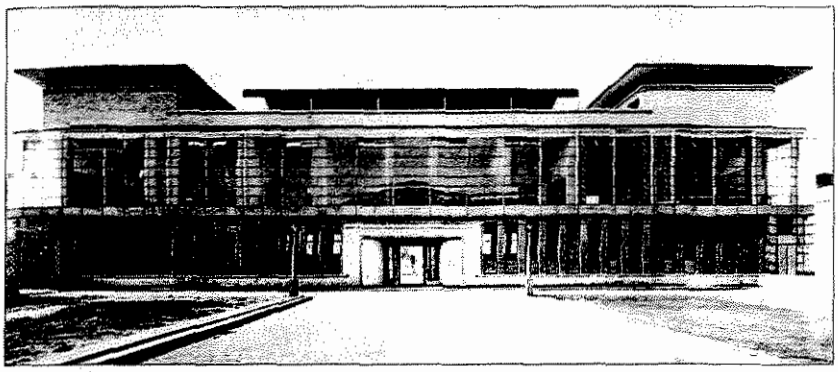
Sería también casi la última vez que alguien se refería a Ives en términos tan superlativos en vida. Al morir en 1954 a los setenta y nueve años, un solitario entre los compositores modernos más solitarios, no era conocido más que por un grupo minúsculo de entusiastas de su propia elección, y el reconocimiento a sus asombrosos dones musicales lo manifestaban medio en broma los amigos que habían estudiado con él en Yale. Ives era demasiado discreto como para echarse semejantes flores, pero era consciente de ser un innovador musical serio, y a la vez estaba orgulloso de la agencia de seguros que le convirtió en millonario; dedicaba su tiempo libre a componer música que nadie quería escuchar.

A lo largo de una vida de trabajo duro complicada a menudo por la enfermedad, Ives fue excepcionalmente prolífico. Durante sus años más productivos, entre la última década del siglo XIX y comienzos de la de 1920, escribió cuatro sinfonías, ninguna de las cuales fue interpretada en su totalidad hasta 1951. De éstas, la Cuarta,

probablemente el título por el que sea más acreedor a la inmortalidad, fue objeto de una difusión parcial, limitada a uno o dos movimientos; no fue hasta 1965 que Leopold Stokowsky incluyó valientemente la sinfonía, esta vez sí, entera, en uno de sus programas con la Orquesta de Filadelfia, y para rematar la buena obra, la hizo grabar. Así vino a suceder que, más de una década después de la muerte de Ives, los asiduos a los conciertos pudieron conocer una obra maestra «nueva» que llevaba esperando casi medio siglo. La sinfonía empleaba coros, citas de su propia obra y la de otros, reminiscencias de himnos religiosos como *Watchman, Tell us of the Night* y *Nearer, My God, to Thee* y disonancias, mostrando además una actitud abierta a la experiencia religiosa en un sentido amplio y no sectario, todo ello característico de la manera de hacer poco ortodoxa de Ives.

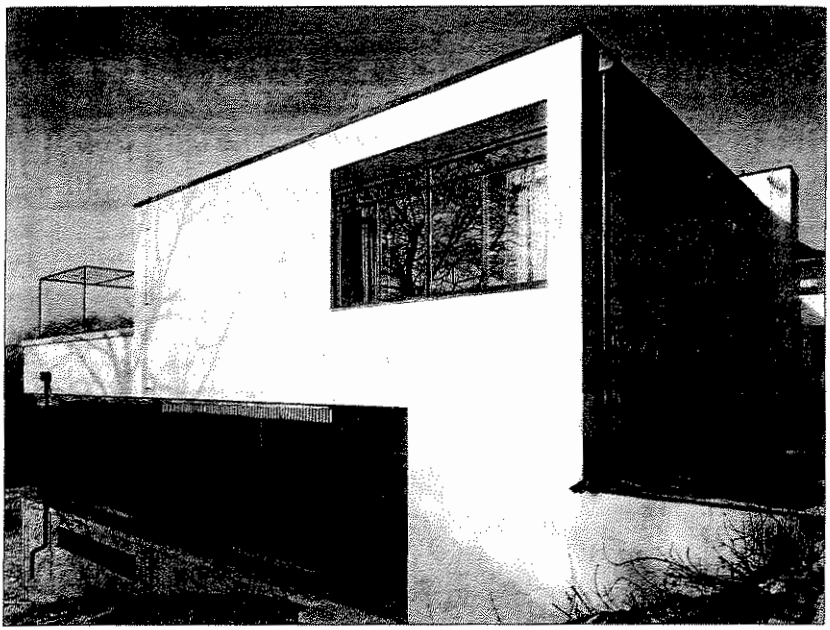
Los *sets* de Ives para gran orquesta —que continuaban la senda de intermitente imitación literal de la naturaleza abierta por la *Sexta Sinfonía (Pastoral)* de Beethoven y *Till Eulenspiegel* de Richard Strauss— fueron asimismo obras muy raras durante mucho tiempo. Hubo otras piezas compuestas por Ives a las que les fue algo mejor. En 1922, publicó unas exhaustivas *114 Songs*, luego desmembradas en forma de colecciones más breves publicadas por separado, pero fueron pocas las ocasiones en las que figuraron en los recitales. La mejor de sus piezas para piano, la *Sonata Concord*, estaba prácticamente completa antes de 1913, pero no fue interpretada en público hasta 1939, y en la medida en que lo fue, recibió pocos aplausos y aún menos atención. En sus últimos años Ives invirtió mucho tiempo y dinero en hacer que su música fuera publicada y enviada a aquellos a quienes quizá sí pudiera interesar. No se trataba tanto de que la música de Ives fuera un gusto adquirido, sino de que no gozó de la suficiente difusión como para permitir que los amantes de la música comenzaran a adquirirlo siquiera.

A lo largo de este estudio, nos hemos encontrado con un número importante de excéntricos, figuras declaradamente marginales que, impulsadas por un descontento de orden superior, obedecían a la compulsión de escribir, pintar, diseñar o componer obras que la «mayoría compacta» de Ibsen despreciaba como manualidades de aficionado, o bien como síntoma de incompetencia, perversidad o, directamente, pura locura. En esta lista de honor de figuras marginales Ives debe ocupar uno de los primeros puestos. Se convirtió en

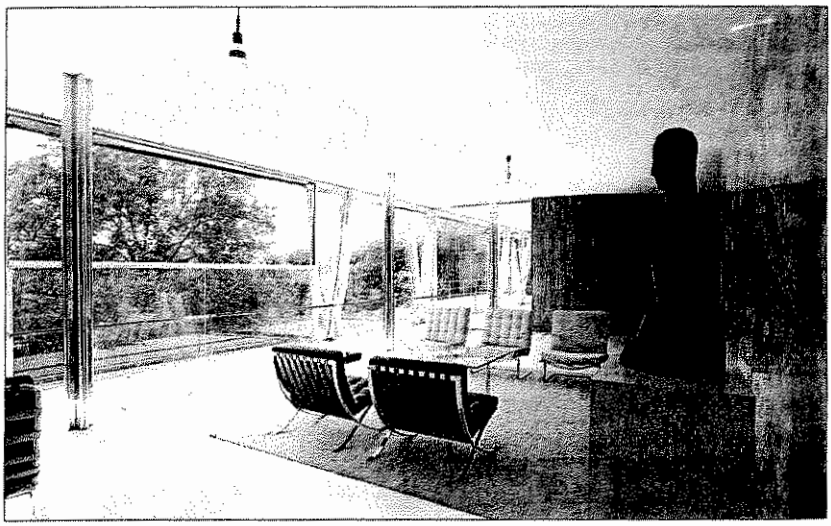


27. Walter Gropius y Adolf Meyer, Deutscher Werkbund Exposition, Edificio Administrativo (1914). La modernidad radical en arquitectura.

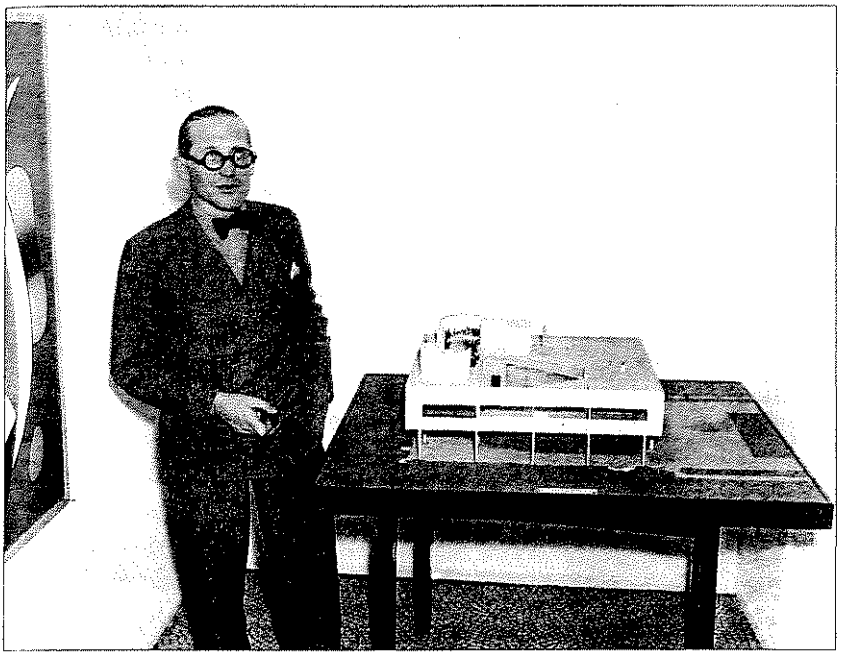
28. Frank Lloyd Wright, Casa Robie (1900-1910). Diseñada en la época en que estaba adquiriendo fama por sus «casas de la pradera», esta espléndida plasmación del proyecto se levantó en Chicago.



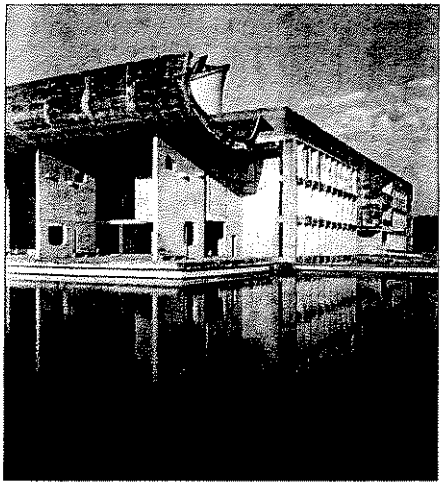
29. Ludwig Mies van der Rohe, Casa Tugendhat, Brno (1930).



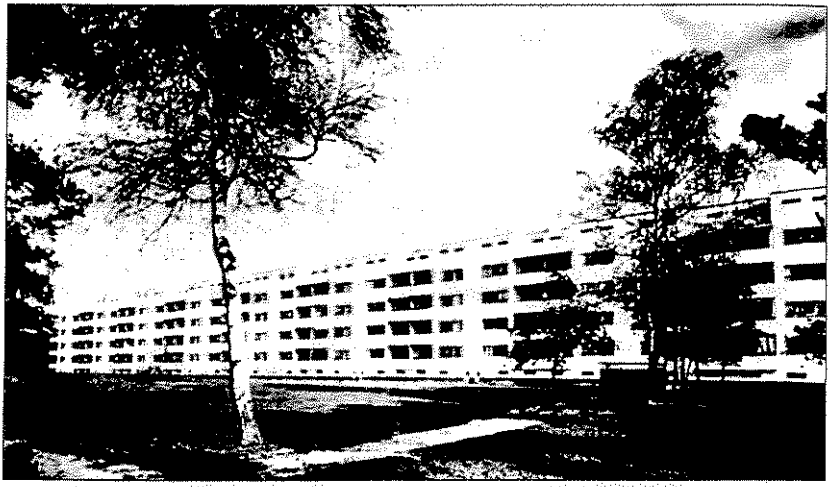
30. Mies van der Rohe, Casa Tugendhat, interior, Brno (1930).



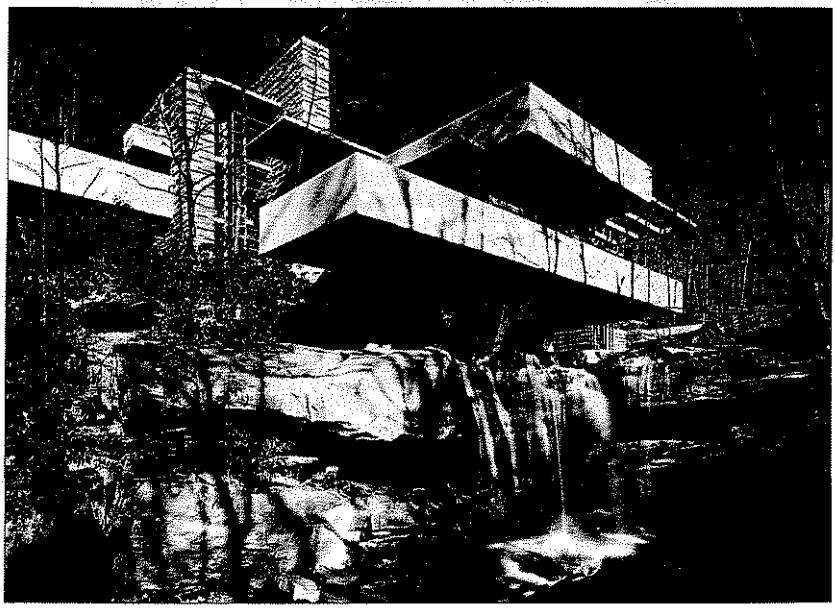
31. Le Corbusier (Charles-Édouard Jeanneret), Villa Savoye, en Poissy (1928-1929), maqueta. «Una casa es una máquina de habitar.»



32. Le Corbusier, Sala de Plenos, en Chandigarh, India (1956). Uno de los escasísimos proyectos ambiciosos que llevó a cabo.

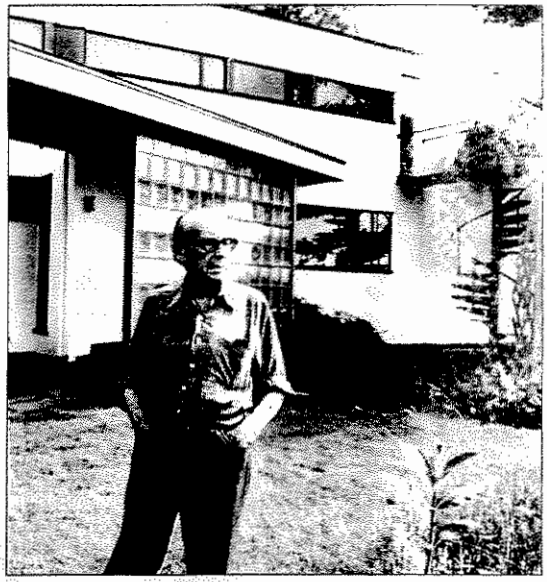


33. Walter Gropius, Promoción de viviendas en Siemensstadt, Berlín (1930). Las viviendas sociales en su versión menos destartalada.



34. Frank Lloyd Wright, «Fallingwater», la Casa de la Cascada. Casa de Edgar Kaufmann (1936). Quizá la residencia moderna más célebre en arquitectura.

35. Walter Gropius delante de su casa de Lincoln, Massachusetts (1967). Llama la atención la escalera circular de la derecha, tan poco «moderna».

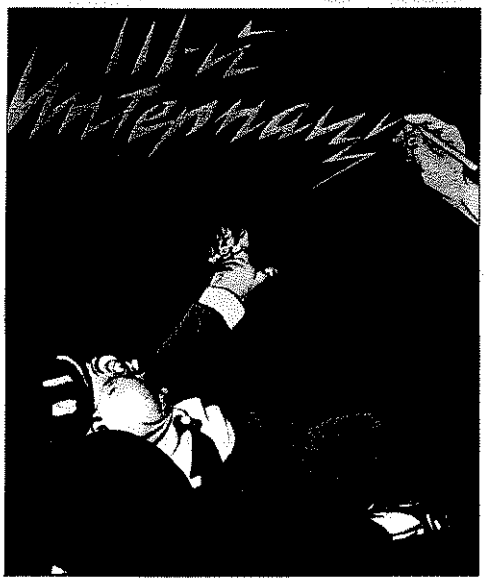


36. Esta imagen de 1887 (de Coquelin Cadet, *Le rire*) se adelantó treinta años a la Mona Lisa «mejorada» de Duchamp.

37. D. W. Griffith, *El nacimiento de una nación* (1915). El Ku Klux Klan acude a socorrer a la mujer blanca y sureña en peligro. (Se trata de la lectura que hacía Griffith de la historia del Sur.)

38. Al Jolson, publicidad de *El cantor de jazz* (1927). La película, a falta de otros méritos, fue el primer intento serio de incorporar el sonido al cine.

39. Fred Astaire y Ginger Rogers en *Sombrero de copa* (1935). Fue uno de los muchos éxitos de estos dos artistas de enorme talento y encanto, y una película que ofreció momentos de distracción insuperables durante la Gran Depresión.



40. Póster soviético de un capitalista obeso retorciéndose. El escrito ruso significa «Tercera Internacional».

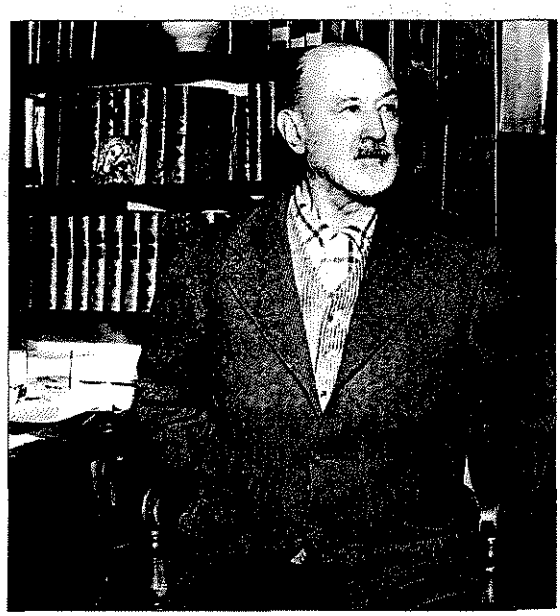
41. Sergei Eisenstein, *El acorazado Potemkin* (1925); Las tropas zaristas masacran sin piedad a civiles inocentes, mujeres y niños incluidos, en 1905 en Odessa. Al igual que *El nacimiento de una nación*, la obra maestra de Eisenstein es discutible en lo político y revolucionaria en lo técnico.

42. Charles (conocido por todos como «Charlie») Chaplin, en *La quimera del oro* (1925), en uno de los largometrajes clásicos de mediados de su carrera, se ve obligado a comerse su bota.

43. Charlie Chaplin, en *Luces de la ciudad* (1931). El vagabundo se encuentra con la florista ciega.

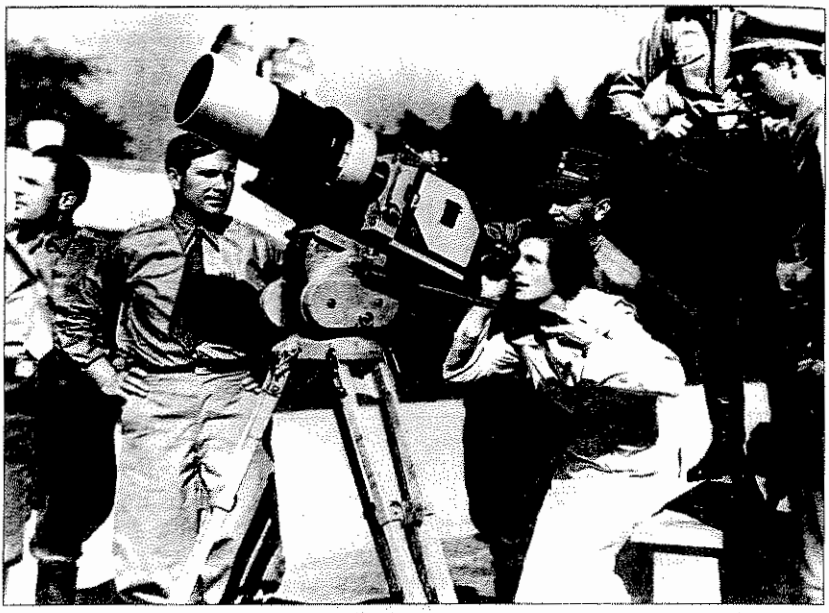
44. Orson Welles en *Ciudadano Kane* (1941), como candidato a la presidencia. Universalmente aclamada como la mejor película que rodó jamás, Welles, un auténtico genio, la produjo, dirigió, interpretó el papel principal y participó en la redacción del guión.

45. La población neoyorquina hace cola para comprar las entradas de *El cóctel* de T. S. Eliot (1949). El difícil poeta moderno como dramaturgo (relativamente) popular.

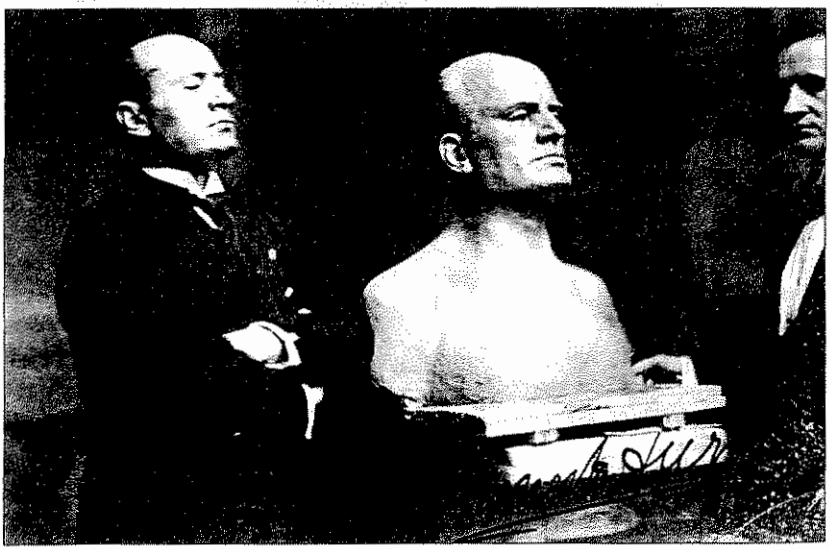


46. Charles Ives en sus últimos años. El compositor moderno y antimoderno.

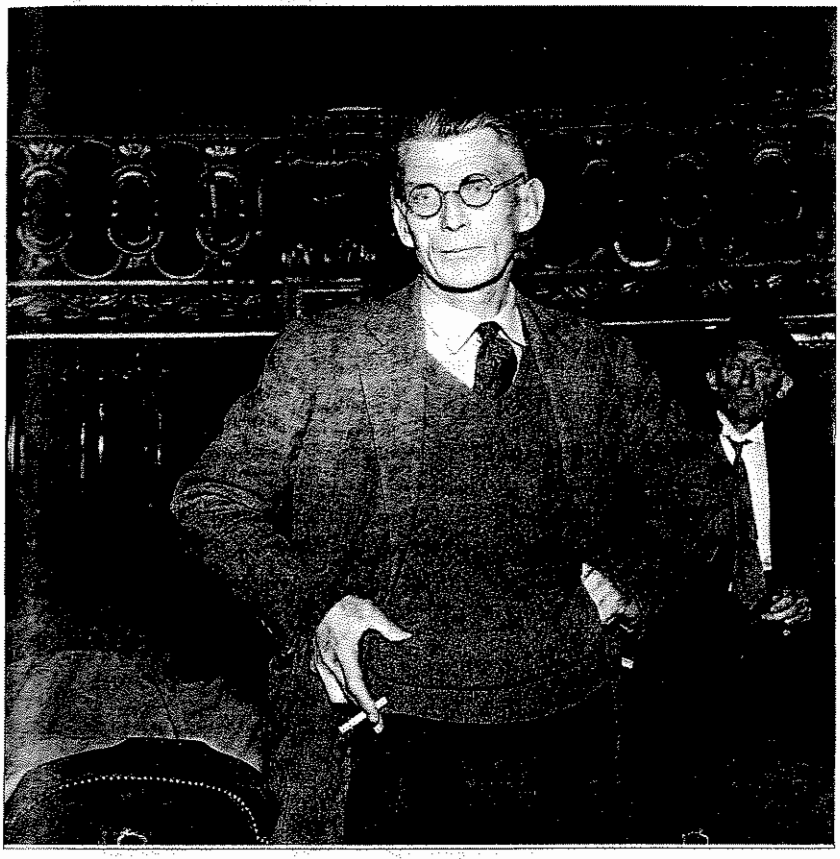
47. Knut Hamsun a los cincuenta años: Gulliver en Lilliput.



48. Aunque ella nunca agradeciera expresamente el cumplido, Leni Riefenstahl fue la cineasta favorita de Hitler.



49. Mussolini, busto. El mentón del dictador —sólido, agresivo, ajeno a todo compromiso— gozaba de justa fama.



50. Samuel Beckett, el dramaturgo y novelista franco-irlandés cuya obra, al cabo de varias décadas, sigue resultando de lo más controvertida.

51. Jackson Pollock, el célebre expresionista abstracto, trabajando en una de sus obras de goteo en 1949.

52. Andy Warhol, *Blowjob* (1964). Es todo lo que puede ver el espectador.

el ermitaño por excelencia de su oficio, y no por ignorancia, oportunismo ni neurosis, sino debido a la cultura de la que procedía. Danbury, en el Estado de Connecticut, le formó en dos sentidos incompatibles entre sí. La compleja combinación de actitudes de Ives hace que en comparación Eliot parezca un personaje de una sola pieza. Por una parte, el terruño educó a Ives como ciudadano obstinado de unos Estados Unidos provincianos y conservadores, y por otra, como la clase de artista formado a sí mismo que asumía el deber de seguir su propio camino, es decir, el camino de la modernidad. El ambiente de su ciudad natal, con una población de unos 10.000 habitantes en la época en la que nació Ives, nunca le dejó marchar del todo.

La principal e inolvidable inspiración de Ives fue su padre, George Ives, cornetista muy admirado y organista de la iglesia local. Fundador y líder de varias bandas que realizaban conciertos ocasionales, tocaba maravillosamente en los festejos públicos que se celebraban y disfrutaban en la ciudad en un ambiente patriótico y alborotado; la feria anual de Danbury que tenía lugar en otoño era un gran acontecimiento, memorable tanto para él como para miles de visitantes entusiastas. Era aficionado a las disonancias de efecto no resuelto, las claves inciertas o conflictivas, la inclusión de himnos religiosos, canciones populares o sencillos temas patrióticos en la música seria y a los cuartos de tono casi imposibles de interpretar: todo ello recursos irregulares que a los estudiantes de los conservatorios convencionales se les enseñaba a desdeñar y tomar por meros errores que sus maestros hacían todo lo posible por erradicar.

Pese a todo, como hijo atento y perspicaz y experimentador audaz ya de niño, Charles Ives adoptó los arriesgados «errores» de su padre y les dio acomodo en sus propias composiciones, incluidas las más ambiciosas. Idealizó a su padre e instructor, y se referiría a él como su único maestro, junto con su esposa (un homenaje exagerado, dado que Charles Ives, como suscriptor y mecenas de revistas musicales de la época, tuvo acceso a otras influencias). Muy identificado con su cultura, como he dicho, seguramente asimiló la noción de que la opción paterna de trabajar como músico profesional era una manera poco prometedora de ganarse la vida. De hecho, en sus últimos años George Ives —que murió prematuramente en 1894 a los cuarenta y cinco años, cuando Charles Ives cursaba el primer año en Yale— empezó a trabajar en el banco propiedad de la familia. Lo que más inquietaba a los Ives, a padre e hijo por igual, no era tanto el dinero como el qué dirán. La idea de que la profesión de músico no

era algo serio era moneda corriente entre los filisteos estadounidenses, suscrita a pies juntillas por la buena sociedad de Danbury. Carente de gravedad y virilidad, no era vida para un hombre, sobre todo si gozaba de oportunidades en el mundo de los negocios.

Charles Ives se empapó de aquel ambiente desde la niñez. A los cinco años comenzó su formación musical bajo tutela paterna, y no pudieron pasarle desapercibidos el asombro y la callada desaprobación de vecinos e incluso miembros de la propia familia ante la forma en que George Ives se ganaba la vida. Al mismo tiempo, sentía devoción por el cariño, la generosidad y el apoyo que George dispensaba al hijo cuyo don excepcional era tan evidente. «Lo que mi padre hizo por mí no consistió solamente en la enseñanza, los aspectos técnicos, etc. —escribiría después Charles Ives—, sino en su influencia, personalidad, carácter y mente abierta, y además, su extraordinaria facilidad para comprender el corazón y la mente de un niño.»[9] La mente abierta de George Ives le permitía ser extraordinariamente paciente con los audaces juegos musicales de su hijo, algunos de los cuales surgían de la propia inventiva incansable del propio George. A veces éste pedía a quienes le escuchaban que cantaran una canción en un determinado tono y les acompañaba en otro distinto. Mientras supiera lo que estaba haciendo, le decía a su hijo, era libre de romper las restricciones y reglas tradicionales que fueran —en las cuales le instruyó también a conciencia— cuando suponían un freno a su originalidad. En este clima favorable, Charles Ives se formó con cierto desdén por los preceptos técnicos europeos, alemanes principalmente.

A primera vista se diría, pues, que Charles Ives se enfrentaba a una dura disyuntiva al licenciarse en Yale en 1898: dedicarse a tiempo completo a la música que amaba por encima de todo o bien a una profesión más «viril» y lo bastante respetable a ojos de la sociedad de Danbury. La verdad es bastante distinta y más intrincada que eso. Para un lector hecho a la idea del gran prestigio asociado a una carrera en el mundo del arte en la actualidad, aquel momento podrá parecer un dilema difícil, pero parece que Ives tuvo siempre claro lo que debía hacer: prácticas en una agencia neoyorquina de seguros de vida. Unos años después montaría su propia empresa, con la que prosperó enormemente.[10,*] Durante dos décadas, no parece

* En su biografía de Ives, Frank R. Rossiter hace una conjetura sensata: «Se puede dudar de que Ives tomara siquiera decisión alguna [de dedicarse a los negocios] de forma deliberada».

que la decisión le plantease el menor inconveniente; trabajaba feliz y productivamente en su agencia de seguros, y siempre que tuvo tiempo libre se dedicó a escribir gran parte de su música más interesante.

2

A principios de la década de 1930, cerca ya de cumplir los sesenta años, Ives reunió una serie de recuerdos informales, principalmente anécdotas, y escribió un pasaje en el que justificaba detalladamente su carrera. En dicho pasaje no hace referencia al momento en el que tomó la decisión, probablemente porque no hubo tal cosa. De tener que elegir entre formar parte de una cultura comercial o el aislamiento romántico, optar por lo primero no tenía nada de sorprendente. «De niño me avergonzaba un poco —escribe refiriéndose a su amor dominante por la música—: era una actitud completamente equivocada —añadía—, pero también un sentimiento poderoso; la mayoría de los chicos de las poblaciones rurales de Estados Unidos, pienso, habrían sentido lo mismo.» Lejos de ser un marginado de la vida ordinaria de un chico estadounidense de su edad, Charles Ives fue un buen atleta en la escuela, buen jugador de béisbol y capitán del equipo de fútbol americano. Estaba claro que aquello no le bastaba, sin embargo. «Los lunes por la mañana durante las vacaciones, cuando los demás chicos estaban en la calle llevando carritos de la compra, haciendo recados o jugando a la pelota, me parecía que hacía mal quedándome en casa a tocar el piano, y quizá tuviera algo de razón. ¿No ha sido siempre la música en gran medida un arte emasculado? Mozart y otros me sirvieron de ayuda.»[11] Mozart, al menos en gran parte, no estaba emasculado.

Con estos recuerdos, Ives iba al corazón del asunto tal como él lo entendía. Según él, había razones sobradas para escoger los seguros de vida. Se conocía a gente de lo más variado e interesante en los negocios, lo cual «amplía, más que ahoga, la sensibilidad de uno». Además, ignorar los deseos y necesidades de la propia familia y permitir que los suyos pasaran hambre por entregarse él a sus ideales era algo que Ives consideraba inaceptable. «¿Acaso las disonancias van a dar de comer a los niños?», preguntaba retóricamente, pasando a citar cumplidamente las opiniones de su padre. George Ives «consideraba que el interés por la música se puede mantener más fuerte y claro, más grande y más libre si uno no pretende vivir de ella», sobre todo si «se tiene una buena esposa y niños encantadores».[12]

Éstas parecen razones de peso, pero la primera de ellas, la vergüenza del niño por no participar plenamente en las actividades propiamente masculinas, tenía una importancia especial para Ives: le obsesionaba la virilidad. Sus biógrafos, es natural, se han interesado por su retórica airada acerca de lo afeminado de la mayor parte de la música y los músicos. Se trata de una postura extrema y depende en exclusiva de un único paradigma: el compositor como criatura feminizada. A lo largo de los años, Ives reúne un vocabulario denigratorio bastante monótono al que recurre con liberalidad: llama *Miss* o *Aunt* (tía) a los críticos musicales que no le gustan; parodiando la exactitud acostumbrada en un ejecutivo del mundo de los seguros, estima que «el 88 y 2/3%» de la música moderna era «un arte emasculado»; o describe a los comentaristas conservadores de su volumen *114 Songs* como «mariquitas musicales».[13] Reconocía que en su juventud como músico había disfrutado de ciertas composiciones afeminadas: «Cuando pienso en alguna de la música que me gustaba escuchar e interpretar hace treinta y cinco o cuarenta años... si la escucho ahora, me dan ganas de decir: "Rollo, ¿cómo te pudiste dejar engatusar por aquellas sopitas, aquellos escotes y tirabuzones grasientos?"».[14]

«Rollo» era el apodo que aplicaba Ives al músico afeminado, al niño bueno que cree lo que le cuenta la autoridad aburrida y pacata. «En dicha música incluiría el *Preislied* [del *Meistersinger* de Wagner], *The Rosary* [de Ethelbert Nevin], unas cuantas obras de Mozart, Mendelssohn, un poco del primer Beethoven, con el Haydn fácil, gran parte de Massenet, Sibelius, Tchaikovsky, etc. (por no hablar de Gounod) y la mayoría de las óperas italianas (no exactamente la mayoría de las óperas, sino la mayor parte de cada una); también algo de Chopin, bastante blando, pero no ofende tanto en su caso, pues uno ya se lo imagina con falda, eso sí, cosida por él mismo.»[15] Incluso la figura jactanciosa de Richard Wagner, tan resuelto a seguir su camino pesara a quien pesara, y a quien Ives estimaba en sus primeros tiempos, acaba yendo a parar al mismo saco de los afeminados. Tenía «una cabeza tirando a buena para las innovaciones técnicas», pero la había «aplicado a fines demasiado endebles: se recreaba, como el vestido de seda violeta de una señora bondadosa, en la nobleza y el heroísmo falsos, pero sin osar lanzarse al agua y ser un héroe». En lugar de eso, prefería vestirse de violeta y cantar sobre el heroísmo: una mujer tratando de pasar por un hombre.[16]

Al entender de Ives, tales papanatas o damiselas remilgadas eran los enemigos letales de la música. En 1934 asistió a un programa de

Sibelius en Londres, y «aquellas rutinas regurgitadas» le hicieron temer que la verdadera música —la del propio Ives— no tenía futuro. El *Valse Triste* de Sibelius, «empalagoso como es, es algo mejor de lo que pudimos escuchar anoche —como primera pieza, es una rica piruleta, y no pretende ser otra cosa—; pero lo de esas sinfonías, oberturas y demás es peor, porque tienen el aire de una musiquilla que quiere hacerse pasar por grande. Cada frase, parte instrumental, acorde y pulso rítmico resulta ser exactamente del modo que se espera»; eran como «toldos decorados con lugares comunes trillados y cansinos, todo una bonita mezcla de Grieg, Wagner y Tchaikovsky (y demás señoras)». Lo peor de todo era ver «a aquellos jóvenes de pie en la platea, sorbiendo con solemnidad aquella savia amarillenta que fluía de un estómago que no había concebido una idea propia jamás». Volverían a casa, copiarían «aquellas rutinas viscosas» creyendo que «creaban algo» cuando en realidad lo que harían sería «ayudar a que la música vaya languideciendo hasta morir».[17]

La rabia infundada y sin matices de Charles Ives a cuenta de la mayor parte de la música —¡el el 88 y 2/3%!— obliga a pensar que se trataba de algo personal, de un apasionamiento que no responde a una mera inquietud abstracta por el devenir de la música a largo plazo. Los compositores objeto de sus ataques son muy diversos, pero todas las críticas obedecen a una sola dimensión: que carecían todos de hombría. Aquí entramos en los dominios de la especulación, pero parece difícil descartar que Ives, pese a todas sus protestas en sentido contrario, tuviera motivos personales para adoptar tan decididamente la ideología de la Norteamérica provinciana en la que había crecido. Es cierto que sus propias composiciones, aparte de los retazos de sentimentalismo juvenil que humildemente reconocía, estaban (pensaba Ives) libres del ramalazo homosexual del que hacían gala otros, «emasculando a Estados Unidos a cambio de dinero, he ahí la raíz del mal... Una nación malcriada a base de la papilla de unos biberones esterilizados: la pérdida de la hombría de Estados Unidos».[18,*] Las disonancias de efecto incierto, las citas de piezas patrióticas y religiosas y el empleo simultáneo de tonalida-

* Es perfectamente posible que la preocupación exagerada y monotemática de Ives por la hombría de los músicos estadounidenses estuviera motivada por inquietudes personales acerca de su propia virilidad. En la voluminosa biografía escrita por Jan Swafford se sugiere la idea de que la diabetes padecida por Ives pudiera haberle causado impotencia, la cual pudo muy bien haber exacerbado sus aprensiones.

des diferentes por parte de Ives eran esfuerzos por mantener la virilidad de la música, empeño de cuya acuciante necesidad estaba absolutamente convencido; muy probablemente, dicha necesidad no era menos acuciante por lo que tocaba a su propia persona.*

La modernidad antimoderna de Charles Ives fue, por tanto, de un carácter único y combativo, una pesadilla intermitente. A diferencia de T. S. Eliot y (como luego veremos) Knut Hamsun, no fue un reaccionario en lo político, aspecto en el que se fue convirtiendo en un igualitario comprometido y un liberal de izquierda. Sentía idéntico rechazo, como sabemos, por Haydn que por Sibelius, y por la misma razón. Su mundo interior, sin embargo, albergaba más conflictos de los que se permitía ser consciente. La preferencia por los negocios antes que el arte fue algo del todo inevitable, como se ha explicado. Sus experiencias como agente de seguros, sin embargo, que venían a afianzar lo que le habían inculcado de niño, le mantuvieron siempre a un tiro de piedra del legado de los ideales —filisteos, como he dicho— de Danbury, Connecticut. Desdeñar la mayor parte de la música escrita de su tiempo y la de generaciones precedentes era su manera de homenajear al entorno social del que provenía, y por otra parte, dicho desdén le hizo persistir en sus técnicas subversivas.

Queda aún algo por contar. Como moderno —etiqueta que le disgustaba, tanto como cualquier otra—, Ives componía dejando a un lado las normas establecidas. Como moderno antimoderno, detestaba la música que adoraban sus contemporáneos, música a la que creía poder aventajar con las rupturas respecto de la tradición que eran la vida misma de su música. Lo significativo es que su inspiración para dichas rupturas fuera la traducción al lenguaje musical de una literatura estadounidense que hacía de sus composiciones algo tan radicalmente nuevo como reconfortante, por antiguo. Al fin y al cabo, la gran *Sonata Concord* y la Cuarta sinfonía tenían por guías

* Hubo ocasión para la justicia poética en relación con la apasionada aversión de Ives por la homosexualidad. En 1936, el amigo y agente de prensa *amateur* más eficaz de Ives, el compositor Henry Cowell, fue procesado y condenado por sodomía. Cowell, considerando que Ives (de cuya postura en la cuestión estaba al tanto) debía ser informado de la catástrofe, pidió a Harmony Ives que se lo contara a su marido tratando de buscar un momento propicio. Lo cierto es que Ives se lo tomó muy mal; en los cuatro años que pasó Cowell encarcelado en San Quintín, Ives no se puso en contacto ninguna vez con su fiel amigo. Solamente llegó a perdonarle una vez que Cowell hubo salido de la cárcel y se hubo casado.

programáticos a un selecto número de trascendentalistas de Nueva Inglaterra: Emerson y Thoreau, y en medida algo menor, Hawthorne y los Alcott. Confiaba en que le liberasen —a él, y también a quienes escucharan su música— de la dependencia de lo tradicional que seguían mostrando la mayor parte de los compositores estadounidenses de la época. Al idealizar a Emerson como hiciera con su padre, Ives vivía en el pasado tanto como vivía en el presente, en un pasado y un presente rehechos a la carta.

Modernos antimodernos: un psicólogo nórdico

1

El 30 de abril de 1945 Adolf Hitler se suicidaba en su búnker berlinés, desaparición definitiva que sería causa de júbilo para el mundo entero. Una semana después, sin embargo, el 7 de mayo, el diario de Oslo *Aftenposten* publica una necrológica breve y melancólica. «No soy digno de pronunciar su nombre en voz alta —afirma el autor—. Tampoco su vida ni sus actos ofrecen ocasión alguna para el sentimentalismo. Fue un guerrero, un guerrero por la humanidad y un profeta del evangelio de la justicia para todas las naciones. El suyo fue un carácter reformador del orden más elevado, y ha sido su destino vivir en una época de barbarie sin precedentes que al final ha acabado con él.»[19] Difícilmente podía haber un momento más inconveniente para un homenaje tan sentido; al día siguiente las tropas alemanas en todas partes, y con ellas las fuerzas de ocupación de Noruega, se rendían a los aliados. Aun en el caso de que la necrológica no hubiera ido firmada, cualquier noruego semiculto podría haber adivinado la identidad del autor: aquel alarde de timidez («No soy digno»), el rechazo ceñudo del sentimentalismo y el pasmo ante aquel viril «guerrero por la humanidad», por no hablar de la espantosa perversión de la historia reciente, apuntaban sin error posible al novelista más ilustre y moderno de Noruega, Knut Hamsun.

El asombroso homenaje de Hamsun a un líder caído constituye un rechazo de la civilización moderna aún más drástico que el desprecio de Eliot por la poesía contemporánea o la condena de Ives al irremediable afeminamiento de los compositores. Más allá de su cualidad casi única, el exabrupto en cuestión concede a Hamsun el pasaporte al excéntrico país de los modernos antimodernos, pues tanto como Eliot y Ives, Hamsun era un revolucionario y un sub-

versivo en su especialidad, la narrativa, pero también al igual que ellos, dio la espalda a los ideales sociales y políticos que se podrían tener por connaturales a lo moderno. Pese a ser un líder indiscutible de la vanguardia novelística, sus lealtades políticas le colocaban en una minoría aislada como escritor.

La necrológica escandalizó a muchos lectores, pero para pocos pudo suponer una gran sorpresa. Hacía años que Hamsun proclamaba su virulento desprecio por «las masas» seducidas en su mayoría, pensaba, por el bolchevismo, y tampoco eran nuevos sus comentarios despectivos sobre la democracia parlamentaria. Siempre sostuvo que la dictadura era un sistema superior. No se trataba de un acceso de entusiasmo intransigente y senil. En fecha tan temprana como 1894, a los treinta y cinco años de edad y solamente cuatro después de su primera novela importante, *Hambre*, Hamsun había ensalzado la figura, casi identificándose con ella, del «solitario independiente y aristocrático, sin confianza en la democracia, en lo que eligen las masas, en el dominio de las masas. Le repugna el populacho, y desprecia su esencia».[20] Tenía muy presente esta perspectiva política, y así se mantuvo. Un año después, en *Ved rigets port* hacía reiterar aquel artículo de fe a uno de los personajes, proclamando su devoción por «el líder nato, el déspota natural, el gran comandante, aquel que no es elegido sino que se elige a sí mismo para imponer su dominio a las hordas de la tierra. En una cosa creo y tengo esperanza, y es en la nueva venida del Gran Terrorista, la Fuerza Vital, el César».[21] Para Hamsun resultaba mucho más gratificante contemplar el pasado remoto («el César... nueva venida») que el caótico presente liberal.

Hamsun no fue ni mucho menos el único escritor en sentirse tentado por el fascismo. Cierto número de intelectuales y artistas en Francia, Gran Bretaña y otros países, cansados de la detestable mediocridad y decadencia burguesas, vieron muchas cosas dignas de aplauso en lo que ensalzaban como la energía, la hombría, la destrucción de las facciones enfrentadas que los fascistas y nacionalsocialistas italianos y alemanes parecían ofrecer como alternativa fuerte y poderosa. Hamsun era especial, sin embargo, como único laureado con el Nobel que adoraba a Hitler, como psicólogo de lo más sutil, notable por su incapacidad de cotejar su encaprichamiento con los regímenes nazi y fascista con la racionalidad que le pudiera quedar.

En el contexto de agitación política en Europa que siguió a la Primera Guerra Mundial, los tiempos parecían maduros para la llegada del César, para gran alegría de Hamsun, quien sentía «una gran admiración y respeto por Mussolini», como comentó a su editor en

1932. «¡Qué hombre tan indicado para estos tiempos tan confusos!»[22] En cuanto al socio menor de Mussolini en Alemania —así se percibía a la pareja que hacían en 1933, año de la llegada de los nazis al poder, aunque no fuera así por mucho tiempo—, Hamsun confesaba durante la Segunda Guerra Mundial: «Más que ningún otro, es Hitler quien me ha hablado al corazón».[23] En el país de origen de Hamsun, éste apoyaba al político agresivo y autoritario Vidkun Quisling, cuyo nombre se convertiría en sinónimo de «traidor», y que fue uno de los fundadores del Partido Unidad Nacional, de tendencia nazi y fascista. «Si tuviera diez votos, serían para él»,[24] proclamaba antes de las elecciones de 1936.

El malestar generalizado que causó la necrológica en alabanza de Hitler salida de la pluma de Hamsun era fácilmente comprensible. Al vivir en un país remoto y pequeño de unos tres millones de habitantes en 1900, para los noruegos cualquier conciudadano de fama internacional era un tesoro nacional. Dicha ansia de reconocimiento no hizo más que aumentar, si cabe, tras liberarse Noruega de la sumisión a la monarquía danesa en el año 1905 y convertirse en un Estado plenamente soberano. Henrik Ibsen, aunque pasara muchos años fuera del país, era el más célebre de los iconos nacionales patrios. Ibsen murió en 1906, sin embargo, y otros noruegos eminentes como el dramaturgo, novelista y poeta Bjørnstjerne Bjørnson morirían poco después. Para entonces, a la edad de cuarenta y siete años, Hamsun era ya un literato bastante conocido, aunque todavía no vendía muchos libros. Estaba bien colocado, por extraña e impredecible que fuera su conducta, para convertirse en la figura más célebre de Noruega; el Premio Nobel de Literatura que le fue concedido en 1920 no hizo más que subrayar su importancia. Ésta es la razón por la que, al descubrir o recordar los noruegos las declaraciones pronazis de Hamsun hechas durante la guerra, que culminan en su adiós a Hitler, prefirieron creer que el pobre viejo ya no sabía lo que decía. Era una coartada conveniente, pero desesperada y demasiado fácil de rebatir. De hecho, supo siempre lo que decía mientras seguía hablando de política hasta su muerte, en 1952.

El historiador, enfrentado al fenómeno extraordinario del moderno como nazi, se siente tentado de hacer una lectura al revés de la vida del sujeto, de rebuscar en sus inicios en busca de pasos preparatorios que señalen en la dirección de la repugnante consumación. Esto supone, sin embargo, desdeñar los caminos que Hamsun

pudo haber tomado y no tomó, dejar de lado la asombrosa amplitud y la aparente incoherencia del modo en que operaba su mente. Supone no reconocer la complejidad psicológica, fallo cuya ingenuidad no le pasaría desapercibida a Hamsun, estudioso de los azares desconcertantes de la mente humana. Resumiendo, su apoyo al fascismo no fue una consecuencia inevitable de su historia personal.

No deja de parecer algo probable, sin embargo, en una mirada retrospectiva. Muy a pesar de su perspicacia, Hamsun se permitía hacer toscas generalizaciones a propósito del carácter nacional de los pueblos. Una de sus referencias mentales más sólidas era el duelo angloalemán que tenía lugar constantemente en su cabeza, desde la juventud y en adelante, con Alemania en el papel de héroe rodeado y traicionado e Inglaterra, el villano frío y calculador. Por tanto los nazis, y en particular su carismático líder como encarnación del valeroso y decidido espíritu alemán, le resultaban especialmente atractivos. Es cierto que los alemanes fueron los primeros en apreciar —y comprar— sus novelas, los primeros en concederle importancia como autor a estudiar, pero resultó más determinante que Hamsun considerase a los alemanes como parientes en lo racial y miembros comunes de una hermandad nórdica, percepción racista que ganaba cada vez más prestigio a sus ojos tras la llegada de los nazis al poder.

Tampoco consideraba que los dones con los que le favorecía Alemania le beneficiaran sólo a él: las instituciones educativas alemanas y la cultura alemana en general eran en su opinión muy superiores a las de cualquier otro país. Muy superiores, sobre todo si se comparaban con Gran Bretaña, país al que aborrecía con una intensidad patológica, con un odio especialmente llamativo (y que ningún comentarista de Hamsun ha sido capaz de eludir) por no tener más fundamento, al menos de tipo consciente, que un breve viaje en tren por Inglaterra durante la juventud, y unas cuantas anécdotas históricas que ilustrarían la crueldad y la codicia del imperialismo británico. Era como si necesitara concentrar la mayor parte de su rabia y repugnancia —y disponía de reservas inagotables de ambas cosas— sobre un solo objetivo muy visible. Dada su obstinada confianza en la propia intuición, le resultaba imposible modificar ninguna de sus valiosas impresiones —para él eran todas valiosas—, no digamos ya prescindir de alguna. De ahí que la idealización de lo alemán hiciera de Hamsun un candidato natural para la conversión al nazismo, ideología que quería devolver a la nación su masculinidad obligando a la mujer a volver a su papel natural de ama de casa y madre, erradicar las humillaciones sufridas a

manos de los aliados —sobre todo de Gran Bretaña— tras la Primera Guerra Mundial e insistir en la pureza de la raza. En determinados aspectos clave, el programa de los nazis era el programa de Hamsun.[25,*]

Las afinidades de Hamsun con el totalitarismo nazi eran más profundas incluso de lo visto hasta ahora. Tienen su origen, en mi opinión, en la respuesta a determinados hábitos mentales que no alcanzaba su sofisticada psicología, como antes he mencionado. A pesar de no tener rival a la hora de captar las impresiones fugaces y cambios de humor que experimentaba y convertirlos en gran literatura de la modernidad, y aunque en ocasiones conociera la imperiosa necesidad de ser una minoría de un solo hombre, tales percepciones no se extendían a la esfera de su pensamiento político.[26,**] Nacido Knut Pedersen, de padres campesinos, por mucho que se familiarizara con la vida urbana siguió siendo siempre un campesino. Siempre que tuvo ocasión, aplicaba los conocimientos adquiridos en la niñez y transformaba las fincas que compraba en granjas que pudieran ser un ejemplo para el vecindario. Más adelante, las preguntas acerca de su oficio recibían invariablemente la escueta respuesta «granjero y escritor». Fue también un trotamundos, y representó el desasosiego y la incesante búsqueda del aislamiento propios por medio de la invención de figuras marginales para sus novelas, personajes que deben su existencia a dicha inquietud característica. «Hubo un tiempo en el que yo era como mis camaradas —dijo—. Ellos se han ido manteniendo al día, yo no. Ahora ya no me parezco a nadie. Por desgracia. Gracias a Dios.»[27]

Conocía la ciudad y el efecto que tenía sobre sus pobladores. A lo largo de su vida de trotamundos, en la que pasó largas temporadas en la capital de Noruega, volvió en repetidas ocasiones a los temas urbanos; la acción de su primera novela importante, *Hambre* (1890), se desarrolla en Christiania (después rebautizada Oslo), al

* A finales de la década de 1930 y principios de la de 1940, también Hamsun se presta a elaborar propaganda antisemita. En 1942, en un malintencionado artículo publicado solamente en Alemania, escribió que Franklin D. Roosevelt era «un judío a sueldo de los judíos, la figura dominante de la guerra de Estados Unidos por Dios y por el poder judío».

** En una carta fechada el 24 de diciembre de 1898, Hamsun escribía al gran crítico danés Georg Brandes: «Produce una sensación extraña ser un escritor siempre en contra de todo y de todos».

igual que otras de las veintitrés novelas que escribió. Para Hamsun la vida urbana, plagada de superficialidad, cinismo y materialismo y vendida al ansia de progreso (que percibía como un síntoma claro del odioso poder liberal), era campo abonado para la corrupción y la decadencia. Las evocaciones líricas del campo solitario, el entusiasmo por la soledad buscada y apurada hasta el final, todo ello presentado de manera brillante en el estilo lírico por el que empezó a ser conocido, contrastaban drásticamente con la encarnación del vicio que era la ciudad. La religión organizada no significaba nada para Hamsun, pero la naturaleza hacía brotar en él un panteísmo poético y hablaba a su deseo más profundo: retirarse a la pureza del campo para vivir como había hecho su padre. Por empeñado que estuviera en su rechazo generalizado de la Noruega moderna, atesoraba una visión romántica de su infancia temprana como «paraíso perdido donde los niños viven en armonía con los animales de la granja y la naturaleza que los rodea». Esta sofisticada huida del mundanal ruido convertía a Hamsun en fiel aliado de los antimodernos, pero al mismo tiempo su modernidad, desarrollada a través de la lectura psicológica de sus personajes literarios, no se resentía por ello.[28]

Dicha pasión compleja era algo más que una estrategia literaria. Cuando Hamsun hacía la corte a Marie Andersen, actriz unos veintidós años más joven que él que habría de convertirse en su segunda esposa, le rogó, apremió e incluso le ordenó que renunciase a la escena y recuperase los orígenes rurales que eran la fuente de todo lo que de bueno tenían los noruegos. A tono con dicha exigencia, creó a una de las figuras literarias más llamativas de su obra, el misterioso Isak de *La bendición de la tierra* (1917), su novela más famosa, todo un campesino, auténtico y magnífico. «Un arador, un trabajador incansable de la tierra en cuerpo y alma. Un fantasma surgido del pasado para señalar hacia el futuro, un hombre venido de los primeros tiempos de la agricultura, un colono en una tierra virgen, hombre de novecientos años de edad, y pese a todo hombre de su tiempo.»[29] Con este retrato Hamsun sacaba ventaja a sus colegas modernos al presentar a sus trotamundos como antiguos y actuales a la vez, fantasmas de tiempos remotos, y sin embargo modelos apropiados para los tiempos modernos.

Nada de todo esto, insisto, convierte en inevitable la modernidad antimoderna de Hamsun ni su obsesión con la Alemania nazi. Otros contemporáneos suyos habían idealizado la pureza de la vida campesina y condenado la falta de integridad de la existencia urbana, sin llegar por ello a las conclusiones que le resultaron tan naturales a Hamsun. Tampoco su contacto con las ciencias de la mente

contribuye a resolver el enigma que es Hamsun. Una breve terapia psicoanalítica a la que se sometió entre 1926 y 1927 con el analista más destacado de Noruega, Johannes Irgens Strømme, le sirvió para romper un bloqueo de escritor particularmente resistente, pero no dejó registro documental aprovechable alguno, y no parece que resultara en ningún ajuste importante de su economía mental. Tras la derrota de los nazis fue examinado por dos psiquiatras noruegos por medio de sesiones intensivas de preguntas y respuestas, preguntas que elaboraron a partir de los escritos tanto publicados como inéditos de Hamsun, incluida la narrativa. En su informe, aquellos expertos se mostraban complacidos por la franqueza «absoluta» de su paciente más que octogenario, y tomaban nota de su infancia difícil (el «paraíso perdido»). La conclusión a la que llegaron fue que Hamsun había sufrido un complejo de inferioridad causado por la culpa que despertaba la propia fuerza de sus instintos. No estaba loco, pero dos ataques de apoplejía relativamente leves sufridos durante la guerra le habían mermado el juicio y habían «reducido de modo permanente sus facultades mentales».[30]

Para las autoridades noruegas restauradas tras el fin de la contienda, se trataba de un veredicto más que bienvenido; les libraba de la obligación de llevar al más famoso de sus compatriotas ante un tribunal penal, y quizá de hacerle fusilar por traición como se hiciera con Quisling, ejecutado en octubre de 1945. Sin embargo, el análisis realizado por los psiquiatras era poco convincente a la vista del endeble diagnóstico adleriano de un complejo de inferioridad, el evidente autocontrol y las respuestas lúcidas de Hamsun a las preguntas formuladas en el juicio civil al que tuvo que someterse, respuestas que dejaban claro que sus facultades mentales no habían quedado «reducidas de modo permanente». No hay tal excusa para sus ideas políticas. Por otra parte, no hay razón para pensar que su admiración por Hitler comprometa en modo alguno la penetración psicológica inigualable de su narrativa temprana. Otros modernos podían oponerse indignados a que se incluyera a Hamsun entre su número, argumentando que ningún partidario tan declarado de un asesino en masa merecía figurar como tal; no hay duda, sin embargo, de que *Hambre*, con su exploración profunda, casi psicoanalítica, de estados mentales habitualmente ignorados, permanece como uno de los clásicos más eminentes de la narrativa de la modernidad, y como prueba de que se podía ser a la vez moderno y antimoderno.

Bárbaros: la Alemania de Hitler

1

Si bien ciertas figuras aisladas y dispersas de la modernidad como Hamsun dieron la bienvenida a los regímenes totalitarios de extrema derecha, y un contingente muchísimo mayor de compañeros de viaje fue partidario o simpatizante del comunismo soviético, fue mayor con mucho el número de escritores y artistas que cayeron presa de ambos, en el cual figuraban destacadamente los modernos. La Alemania de Hitler, la Unión Soviética de Stalin y (en forma menos drástica) la Italia de Mussolini causaron un número elevado de víctimas entre los artistas e intelectuales. Observador inteligente de su época, en 1938 el anciano Sigmund Freud establecía la siguiente relación entre las tres dictaduras:

> Vemos con asombro que el progreso se ha aliado con la barbarie. En la Unión Soviética se han tomado medidas para mejorar las condiciones de vida de cientos de millones de personas que habían vivido sometidas a una dura opresión. Han tenido la temeridad de arrebatarles el «opio» de la religión, y la sabiduría de concederles una medida razonable de libertad sexual; sin embargo, al mismo tiempo se les ha sometido a la coacción más cruel y despojado de cualquier posible libertad de pensamiento. Con similar violencia, el pueblo italiano está siendo adoctrinado en las nociones del orden y el sentido del deber. Sentimos algo semejante al alivio de una angustia opresiva al comprobar que, en el caso del pueblo alemán, el regreso a una barbarie casi prehistórica se puede dar también sin la menor asociación con idea alguna de progreso.[31]

Aun teniendo en común los tres dictadores mencionados la actuación implacable frente a sus enemigos reales o imaginarios, diferían tanto en los fines como en las víctimas, y es necesario tratar cada caso por separado, como ejemplos únicos de sus respectivas regresiones.

De los tres, el de la Alemania nazi fue el régimen más consecuente a la hora de suprimir toda manifestación de independencia, ya fuera en el terreno del poder o incluso de gusto, en aras del culto al líder carismático. Para los artistas y escritores alemanes de la modernidad, que habían contribuido con obras importantes al teatro, la novela, la poesía, la pintura y la arquitectura, la llegada de Hitler al poder fue el toque de difuntos. En cuanto fue invitado a ocupar la cancillería

alemana el 30 de enero de 1933, sus fieles escuadrones empezaron a ejercer su nuevo poder con inusitada rapidez y una eficacia aterradora. Por todo el país se produjo un gran aumento tanto en el número como en la brutalidad de las palizas a los opositores políticos, incluidos diputados socialistas del Reichstag en teoría inmunes a semejante trato; la gente por lo general asistía impasible a estos acontecimientos, indiferente en su mayoría, cuando no alborozada. «La rapidez de la transformación que barrió Alemania fue algo asombroso para los contemporáneos, y apenas lo es menos visto en retrospectiva», afirma el prudente biógrafo de Hitler Ian Kershaw al comentar el ambiente que predominaba en Alemania y el ímpetu de los vencedores. «Hubo una combinación de medidas pseudolegales, terror, manipulación y colaboración voluntaria. En el espacio de un mes, quedaron extinguidas las libertades civiles tal como aparecían protegidas por la constitución de Weimar. A los dos meses, con los miembros más activos de la oposición política encarcelados o huidos del país, el Reichstag renunció a sus poderes, cediendo a Hitler el control legislativo. A los cuatro meses fueron disueltos los sindicatos, hasta entonces poderosos. En poco más de seis meses, todos los partidos de la oposición habían sido suprimidos, o bien habían desaparecido por su propia voluntad.»[32] En fecha tan temprana como marzo de 1933, los nuevos ocupantes del poder anunciaban abiertamente la apertura de un campo de concentración, el primero de ellos en Dachau, cerca de Múnich. El afán de controlar por completo la cultura, tanto alta como popular, abarcando desde altos ejecutivos hasta clubes de bolos, editores y equipos de fútbol, se impuso frente a una tibia resistencia con el aplauso general. De forma abrupta e inapelable, los *Moderne* y sus audaces innovaciones se vieron constante y despectivamente calificados como *undeutsch*, es decir, antialemanes.

El primer golpe del régimen nacionalsocialista contra la modernidad llegó en forma de efecto secundario del antisemitismo. Una vez que los nazis redujeron al Reichstag a la impotencia y contaron con el respaldo de una legislación destinada a «purificar» la sociedad alemana, se apresuraron a hacer realidad algunas de sus fantasías antisemitas largo tiempo acariciadas. Los judíos fueron purgados a gran escala: los funcionarios, directores de orquesta y empresarios teatrales, profesores universitarios —no muchos, pero más numerosos en tiempos de la República de Weimar de lo que habían sido en la época del Imperio—, periodistas, profesionales del espectácu-

lo, pintores y escritores judíos se encontraron enseguida sin empleo y sin la posibilidad de conseguirlo.

Obviamente, ni mucho menos todos los judíos alemanes privados de sus medios de vida y a menudo de su lugar de origen eran modernos, ni había un número desproporcionado de judíos comprometidos con actividades relacionadas con la modernidad. Aquel frenesí de despidos tenía muy claros sus objetivos: ser judío era suficiente para convertirse en un intruso indeseable entre los talentos auténticamente germánicos, y pese a su inmerecida reputación de exponentes del *Kulturbolschewismus*, la gran mayoría de los judíos alemanes estaban lejos de ser partidarios del «bolchevismo cultural». Al igual que la mayoría de los alemanes gentiles, estaban conformes con los gustos establecidos. Cuando en 1937 los nazis organizaron meticulosamente la exposición itinerante que atacaba lo que llamaban «arte degenerado», los responsables de la selección no encontraron más que a seis judíos entre los ciento doce artistas escogidos con desprecio por su supuesta depravación.[33] Los judíos convencionales en lo cultural cayeron también en las redes del programa racista del gobierno. Un director de orquesta de los clásicos tan eminente como Bruno Walter, cuyas especialidades eran la ópera de Mozart y las sinfonías de Mahler, huyó a Austria en la primavera de 1933 tras ser amenazado con represalias violentas si osaba seguir trabajando en suelo alemán. Intelectuales distinguidos, como el filósofo neokantiano Ernst Cassirer y el historiador del arte Erwin Panofsky, a ninguno de los cuales interesaba ni remotamente el arte o la literatura de los modernos, pero ambos judíos, fueron privados de sus cátedras y tuvieron que buscar destinos menos hostiles, que al fin encontrarían, como tantos otros, en Estados Unidos.

Algunos de los exiliados involuntarios, sin embargo, sí eran miembros de pleno derecho del clan moderno. Probablemente el ejemplo más espectacular de un judío despedido por el simple hecho de serlo fue el del innovador e inmensamente versátil director del Deutsches Theater de Berlín, Max Reinhardt. Este civilizado artista del espectáculo presentaba obras que el público moderno encontraba emocionantes sin que importara lo antiguo de su origen. Devolvía la vida a clásicos alemanes, franceses y griegos, y realizó una versión de *Hamlet* con vestuario moderno y un espectacular *Sueño de una noche de verano* sobre un escenario giratorio. A modo de recompensa, fue forzado a un exilio estadounidense en el que continuaría con sus asombrosos e imaginativos diseños, aunque a una escala mucho más reducida.

Tampoco todos los emigrantes fueron judíos. Bertolt Brecht, el dramaturgo más interesante de la Alemania de Weimar, tras superar una primera fase expresionista para adoptar una tendencia didáctica de inspiración marxista, abandonó la Alemania nazi el 28 de febrero de 1933, al día siguiente de que alguien provocase el incendio del Reichstag,* y en un momento en el que sus obras recientes topaban con el rechazo más vehemente fuera de Berlín. En semejante ambiente literalmente incendiario, Brecht dio casi por hecho que no tardarían en detenerle, a lo cual seguirían los inevitables malos tratos, de modo que huyó del país.

La agresión dispersa en un principio emprendida por el nazismo contra los vanguardistas no tardó en concentrarse en objetivos más deliberadamente escogidos. El 10 de mayo de 1933 tuvo lugar la infame quema de libros, gesto obsceno que manifestaba el amplio apoyo del que gozaban entonces los nazis, por mucha que fuera su brutalidad. El holocausto de libros condenados, que incluyó no solamente a autores judíos, sino a «arios» tales como los hermanos Heinrich y Thomas Mann, fue una orgía de resentimiento, frustración y hostilidad caracterizada por un teutonismo vulgar y politizado; hubo una explosión de tales sentimientos contra el recuerdo de acontecimientos e ideas como la «vergüenza» de la Revolución de noviembre de 1918, que puso fin al imperio de los Hohenzollern, y puede verse también como el entierro definitivo del liberalismo «agusanado» (por emplear la expresión de Eliot), cuya desaparición tantos deseaban. La retórica que acompañó aquel acontecimiento fue como una oración fúnebre y jubilosa contra la modernidad. Pocos recordaban entonces —unos años después serían miles— lo dicho por el gran poeta alemán Heinrich Heine hacía un siglo: en un país donde se queman libros, se acaba quemando a las personas.

Aquella iniciativa contra el espíritu antialemán, en la que se quemaron unos veinte mil libros en Berlín y cantidades menores en otras

* La cuestión de quién provocó el incendio del Reichstag ha sido muy debatida, y algunos estudios recientes han arrojado serias dudas sobre la idea (muy extendida en el momento de los hechos) de que fueran los propios nazis los responsables, como parte de su plan para destruir los derechos constitucionales en Alemania. Hoy parece casi probado que el pirómano fue el ex comunista holandés Marius van der Lubbe, actuando por su cuenta, como él mismo confesó. Fuera quien fuera el autor, los nazis empezaron de inmediato a sacar partido de lo ocurrido.

ciudades alemanas, había sido cuidadosamente preparada en abril por la Organización Estudiantil Alemana, empeñada en apuntarse un tanto frente a la Liga de estudiantes de los propios nazis con un cartel con doce tesis combativas pegado por todo el país, universidades incluidas. La tesis número siete decía: «Cuando el judío escribe en alemán, miente. Debe obligársele a incluir de ahora en adelante la advertencia "traducido del hebreo"[34] en los libros que quiera publicar en alemán». Por mucho que la mendacidad descarada de semejante palabrería no haya podido ser superada, la quema de libros que le siguió contó con el respaldo entusiasta de académicos y estudiantes, además del de los bomberos encargados de evitar que se extendiera el fuego. No fueron únicamente los reaccionarios airados que detestaban la República de Weimar los que celebraron la destrucción de los textos antialemanes; un poeta lírico no convencional como Gottfried Benn y el influyente filósofo Martin Heidegger apoyaron abiertamente al régimen y contribuyeron a la parálisis de un sector crucial para la disidencia. La hombría, el patriotismo, la pureza racial, la identificación con el pueblo o *Volk*, y el rechazo despectivo del cosmopolitismo, el racionalismo y otros ideales ilustrados eran las únicas tendencias intelectuales que el poder estaba dispuesto a tolerar o apoyar. Era el amanecer de un día heroico, y un núcleo amplio de alemanes cultos estaba deseoso de participar.

2

¿Fueron tales actos síntomas de una modernidad antimoderna? ¿Miraba más al futuro o al pasado el régimen nazi? Ha pasado más de medio siglo desde el final ignominioso del «Reich de los mil años» de Hitler, y sigue sin haber respuesta a estas preguntas. No es fácil que la haya, dado que tanto la ideología como los actos de los nazis apuntaban en direcciones contradictorias. Por una parte, los nazis tenían a la tecnología como un criado humilde pero valioso; celebraban los avances tecnológicos como el automóvil y el aeroplano, y los empleaban para hacer ostentación de su preparación militar. El país comienza a rearmarse sistemáticamente ya en 1933, y la industria se reorienta enérgicamente al servicio de las necesidades bélicas de una guerra que comenzará en un futuro nada lejano.

Otra muestra del apego a lo moderno de los nazis fue su explotación astuta de un medio todavía joven, la radio, con fines propagandísticos. Los pintores nazis encontraban grato el tema de una fa-

milia rústica alemana, reunida y atenta a su primitiva radio, con la leyenda *Der Führer spricht* («habla el líder»). Aquella modernidad decidida era del gusto de una serie de ideólogos utópicos del nazismo, a los que caracterizaba una visión de un mundo nuevo dominado por un hombre nuevo, un mundo ario y sin judíos. Se aplicaron a fondo y minuciosamente —*Gründlichkeit*, con la cualidad que los aficionados a los tópicos del carácter nacional gustan de atribuir a los alemanes— para llevar a cabo dicha revolución de los fundamentos que no dejaba intacto ni el aspecto más nimio, y que convertía en parásitos a los judíos que habían contribuido significativamente a la riqueza de la cultura alemana. A mediados de la década de 1930, a los alumnos de los *Gymnasium* de Berlín y otros lugares se les distribuyó un cancionero en el que la letra de la popular canción *Die Lorelei*, demasiado conocida como para ser suprimida, figuraba como «anónima». Heinrich Heine, judío bautizado, había escrito aquel texto inmortal hacía un siglo.[35]

Por otra parte, aquel hombre nuevo tenía un aire curiosamente anticuado, igual que la correspondiente mujer nueva, cuyo autorretrato imaginario prescribía para las alemanas el sacrificio heroico consistente en *Küche*, *Kirche*, *Kinder* (la cocina, la iglesia y los niños). Uno de los pocos chistes políticos que logró circular en aquella sociedad carente de humor, vigilada por el ojo atento de la Gestapo y de unos ciudadanos muy dispuestos a denunciar a sus vecinos de deslealtad al *Führer*, fue la descripción de la aspiración de los nazis, el hombre nuevo: tan rubio como Hitler, tan atlético como Goebbels y tan delgado como Göring. Bromas aparte, si eran pocos los alemanes que cumplían los exigentes requisitos del radical programa de renovación, siempre podían contar con el aura que rodeaba a Hitler, recordatorio de que estaban siendo guiados por un *Führer* que soportaba la carga de sacrificarse por los demás y sufrir por ellos: un Jesucristo secular.

Había un cierto aspecto intemporal en el culto a Hitler, la manifestación de algo abyecto que aparece de modo intermitente a lo largo de la historia. El ideal germánico ensalzado por los líderes nazis, el hombre nuevo, estaba cosido a partir de retales, de recuerdos de la cultura popular, invenciones literarias y leyendas históricas destinadas a engrandecer la propia gloria, ya fueran recientes o antiguas.[36,*] Los

* Henry A. Turner, distinguido historiador de la Alemania moderna, afirma lo siguiente: «Los nacionalsocialistas que buscaban sus modelos en el pasado miraron no a la historia, sino a un pasado mítico y manufacturado a partir de elementos diversos. Lo que proponían era una huida del mundo moderno».

hechos de la historia no tenían la menor posibilidad de competir con aquellas fantasías teutónicas. Así pues, pese a todas las contradicciones internas del pensamiento nazi, y considerándolo todo, el pasado pesaba más en la ideología oficial que el futuro, en forma de una nostalgia al menos parcialmente enmascarada por un aliño moderno.

3

Los detalles modernos de la ideología nazi no hicieron nada por salvar a los modernos alemanes. Durante su primer año en el poder, los nazis crearon una Cámara de Cultura del Reich con diversos departamentos para la literatura imaginativa, la prensa, el teatro, la radio, la música y las artes bajo la dirección del Ministerio de Propaganda, es decir, de Joseph Goebbels, quien ejecutaba el programa explícito del propio Hitler. Éste había proclamado ya en febrero de 1933: «Queremos devolver a nuestro pueblo una cultura verdaderamente alemana, un arte alemán, una arquitectura alemana y una música alemana que nos permita recuperar el alma». Aficionado a los desnudos esbeltos, rubios y realistas y devoto de la capilla de Richard Wagner, no era probable que Hitler fuera a tener mucha paciencia con la pintura, las artes gráficas y la poesía expresionistas, por mucho que aquellas artes osadas fueran por lo general fruto del trabajo de maestros gentiles recientes. Como resultado, los modernos alemanes emigraron o bien guardaron silencio.

La prueba definitiva de que con los nazis no había lugar para la modernidad en la cultura llegó en julio de 1937 con una exposición sensacionalista inaugurada en Múnich y que abrió después en otras trece ciudades alemanas, muestra de *Entartete Kunst* (arte degenerado). En las paredes abarrotadas y el catálogo se podía ver la obra de los modernos astutamente emparejada con cuadros de internos permanentes de los manicomios, con el fin de subrayar el aspecto infantil, enfermo y hasta demente de unas obras que supuestamente le habían sido impuestas a un arte alemán pasivo y en exceso paciente. Sin embargo, las estadísticas —unos dos millones de visitantes solamente en Múnich y un millón más en otros lugares— no expresan tanto lo convincente de la perspectiva nazi como la fascinación del público por el arte de la modernidad que estaba siendo masivamente confiscado de los museos alemanes. Las obras que no acabaron incineradas en el parque central de bomberos de Berlín fueron a parar a unas pocas colecciones privadas privilegia-

das, o bien fueron subastadas en el extranjero de forma muy rentable.

La demonización organizada de lo moderno no estaba libre de paradojas intrínsecas. De igual manera que algunos nazis destacados, al realizar la pesquisa exigida por el gobierno sobre su árbol genealógico descubrían horrorizados que no eran arios puros porque alguno de sus abuelos era judío, algunos de los nazis más fervorosos entre los artistas alemanes descubrieron, no menos horrorizados, que sus tendencias en lo moderno les convertían en marginados del mundo del arte ario puro que empezaba a tomar forma. Seguramente, el ejemplo más dramático de tal fracaso tragicómico fue el arte expresionista de Emil Nolde. Entre los cuadros exhibidos en calidad de ejemplares del arte degenerado, veintiséis eran obra de Nolde, con sus colores llamativos, formas distorsionadas, esbozos primitivos de sus desinhibidos lienzos, grabados exóticos y excelentes acuarelas. Tras sus viajes a lugares lejanos, había decidido pasar la mayor parte de su vida artística casi recluido en una aldea remota del norte de Alemania. Sus temas iban desde lo floral y los paisajes exóticos hasta unas escenas muy sentidas de tema cristiano, todo ello enfocado, en sus propias palabras, «hacia una espiritualidad profunda, la religión y la ternura».

Durante años, Nolde se había conducido como un artista de vanguardia aislado y anticuado. No obstante, fue miembro del partido nacionalsocialista en el distrito de Schleswig-Holstein desde los primeros tiempos de la organización, y asumía con entusiasmo el ideario nazi; fue por tanto muy doloroso para él verse estigmatizado en público. El número registrado de cuadros, dibujos y grabados de Nolde confiscados a los museos hasta 1937, y en su mayor parte destruidos, asciende a 1.052, la cifra más elevada entre todos los artistas alemanes «degenerados». En 1941 se le prohibió oficialmente pintar —orden que desobedeció en la tranquilidad de su hogar apartado—, a la vez que la censura reducía a otros expresionistas como Karl Schmidt-Rottluff a la inexistencia artística. Otro colega moderno, el pintor y escultor Otto Freundlich, murió en el campo de exterminio nazi de Maidenek en marzo 1943, no a causa de su estilo, sino de su «raza».

Durante algunos años, los historiadores que se han ocupado de la cultura en la Alemania nazi han sostenido que entre 1933 y 1945 los líderes del país, a la vez que politizaban el arte, introdujeron la estética en la esfera política. Fue un tiempo en el que la apariencia competía por la atención prestada a la sustancia. El espectáculo masivo

de miles de civiles uniformados, firmes y atentos en sus apretadas filas, enarbolando rígidamente estandartes dominados por esvásticas; el juego astutamente manipulado de los focos deslumbrantes y el momento arrebatador en el que el *Führer* surgía de un fondo en sombra para dar comienzo a uno de sus discursos de dos horas; el neoclasicismo monumental característico de los diseños (y por lo general, de los edificios) de la arquitectura pública nazi; la muy cuidada mística del *Volk*; los célebres documentales propagandísticos seductores de la convención del partido de 1934 en Nuremberg, y de los Juegos Olímpicos de Berlín de 1936, ambos realizados con brillantez por Leni von Riefenstahl: eran todos puntos del programa de los dirigentes destinado a entusiasmar a la población con la emoción y el autoengaño de sentirse partícipes de una gran aventura nacional.

Sean los que fueren los ingredientes técnicos de la modernidad cuya apropiación encontró útil el régimen de Hitler, hay que concluir —y las películas de Riefenstahl son un ejemplo perfecto— que el principio liberal, esa condición fundamental de lo moderno que supone la libertad del impulso y de la inventiva frente a los edictos de toda autoridad que se le oponga, se perdió entre el ruido de la revolución retrógrada del nazismo.

Bárbaros: la Unión Soviética de Stalin

1

Aunque en principio el comunismo soviético estuviera en las antípodas del mundo manufacturado por la Alemania nazi, los observadores que no eran prisioneros de la ideología estalinista empezaban a descubrir un número creciente de asombrosas y descorazonadoras afinidades entre uno y otro régimen. A pesar de la influencia de los intelectuales prosoviéticos en Occidente, se extendía cada vez más una percepción del pacto de no agresión germanosoviético de agosto de 1939 como desarrollo perfectamente natural de los acontecimientos. De hecho, el término peyorativo «totalitarismo», conciso y útil para expresar el parentesco de dos regímenes aparentemente distintos, aunque parecidos pese a toda su retórica mutuamente hostil, empezó a circular entre los politólogos y periodistas a finales de la década de 1920. Ambos regímenes se emplearon a fondo y con

brutalidad para obligar a los artistas de vanguardia a seguir la línea dictada por el gobierno, y para silenciar cualquier oposición estética que pudiera quedar. El efecto que tuvieron sobre los modernos dentro de sus fronteras fue idéntico: obediencia y colaboración obligadas, y si no, el silencio, y quizá la muerte.

Al igual que la pintura, la música y la narrativa de los modernos de otras partes del mundo, los frutos del radicalismo en la cultura rusa se remontan al siglo XIX. País atrasado y muy ecléctico a la hora de tomar prestado lo que podía de Occidente, en Rusia la primera vanguardia relevante surge en la década de 1860, con una escuela de pintores inconformistas que se rebelan contra la actitud aislacionista de la Academia de San Petersburgo, entonces dominante. Al igual que otros reformadores rusos contemporáneos y posteriores, aquellos protomodernos buscaban resolver el problema más acuciante que saltaba a la vista de cualquier observador de la sociedad rusa con una mínima humanidad: ¿qué hacer por la mayoría de la población, el campesinado sumido en la pobreza, devoto y a menudo analfabeto? Dostoievski habla por la mayoría de los intelectuales y de los rusos cultos cuando escribe: «La cuestión del pueblo y de cómo lo consideramos [...] es la más importante de todas las que nos atañen, aquella de la que depende todo nuestro futuro».[37] El programa de aquellos radicales modestos no era ambicioso, sin embargo. Se denominaban, humildemente, «los vagabundos», una forma de expresar su aspiración de que las exposiciones de su obra recorrieran todo el país, propagando así la cultura entre las masas olvidadas. Sus herederos no se iban a conformar con eso.

Solamente unos cuantos de aquellos comedidos artistas marginales realizaron obras memorables; pienso más que nada en Ilja Repin, realista consumado conocido por su fina percepción psicológica. El descontento por la cuestión social que expresaban, en cambio, sí sobrevivió. En 1921, con los bolcheviques firmemente al mando del enorme territorio ruso tras cuatro años de guerra civil, intervención extranjera y un breve conflicto con Polonia, los artistas que apoyaban con entusiasmo al nuevo régimen soviético también consideraban que tenían una obligación con el pueblo, cuyo analfabetismo estético aspiraban a aliviar. Si en Occidente había sido el principio del arte por el arte lo que animaba las proclamas triunfales de independencia de los artistas anticonvencionales, los revolucionarios rusos pusieron patas arriba dicha postura denunciándola como

un recurso de la reacción. Con la llegada del hombre nuevo a la vista, y con él la del arte nuevo, creían que había espacio de sobra para que los modernos pudieran trabajar con el apoyo del nuevo régimen.

Aquellos artistas trabajaron con brillantez ya desde bastante antes de la revolución. El imaginativo y versátil escultor Vladimir Tatlin había realizado experimentos de gran originalidad con una amplia gama de materiales, ofreciendo emociones heréticas a los ojos del público ruso. Todavía más decisivo en la historia de la modernidad rusa, Kazimir Malevich, el artista más importante de todos ellos, estaba influido por los futuristas italianos, además de por modelos franceses como Cézanne en sus composiciones clásicas, así como por la embriagadora exuberancia de colorido del joven Matisse. A partir de 1910 aproximadamente, Malevich comienza a simplificar sus figuras; reduce los cuerpos a pesadas formas circulares (nada elegantes para la representación de las extremidades) y derrocha el color en sus lienzos abstractos de vivos contrastes. En 1913 había alcanzado lo que llamaba el «suprematismo» con la representación rotunda de cuadrados, círculos, formas cruciformes y rectángulos, y la progresiva complejidad que fue introduciendo con las relaciones entre dichos elementos esenciales al combinarlos entre sí en sus lienzos. Su famoso cuadro *Cuadrado negro*, y el aún más famoso *Cuadro suprematista: Blanco sobre blanco*, ponía tanto a los pintores como a los aficionados en un aprieto similar al planteado por Marcel Duchamp con los *ready-mades* o arte encontrado: ¿eran aquellas formas, en su pura simplicidad, el no va más de lo moderno, o anunciaban acaso el fin del arte, como insistían en afirmar el pintor y diseñador Alexander Rodchenko y otros constructivistas?

Tales cuestiones candentes, ferozmente debatidas mientras la Revolución rusa acaparaba la atención de los intelectuales en no menor medida que la de los políticos, pasaban fácilmente a convertirse en preguntas sobre las perspectivas de la modernidad: ¿se trataba ésta del acto más reciente de un drama que llevaba representándose dos milenios y que conservaría su integridad e independencia? ¿O era una desesperada estratagema de la burguesía para salvar un futuro del que no era merecedora? Si bien aquellos años turbulentos parecían una época tentadora para debatir sobre los fundamentos teóricos, tanta agitación impedía a los artistas concentrarse en los acertijos metafísicos; así las cosas, los artistas de vanguardia vivieron los primeros años de la revolución con el mismo desconcierto que los demás, y tuvieron que enfrentarse a las impredecibles consecuencias.

2

La historia de la acogida que tuvo la Unión Soviética entre los modernos es un relato largo, complejo, triste y a menudo deshonroso. Llegó a ser una relación amorosa, rota después de forma patética, y que sólo empieza a quedar clara ahora, tras el derrumbe y desaparición de la Unión Soviética. Una cosa hay sabida desde hace décadas: el amor apasionado por la URSS de los primeros tiempos por parte de artistas y escritores progresistas de todo el mundo fue algo comprensible, ya que no del todo digno de elogio. El régimen zarista había inspirado escasas simpatías, y la revolución triunfante que lo derrocó aparecía como una alternativa tremendamente alentadora a ojos de muchos. Al fin y al cabo, ¿no eran antiburgueses los modernos e igualmente hostiles a la burguesía los líderes soviéticos? Muchos apreciaban una convicción compartida, en apariencia tan importante como irrefutable.

Alrededor de 1920, sin embargo, en cuanto los éxitos militares bolcheviques fueron algo indiscutible, se planteó una cuestión pertinente. Habían sido los burgueses rusos —al menos el puñado de burgueses lo bastante ricos como para viajar a Occidente y construir suntuosas mansiones en las que exhibir sus adquisiciones— los primeros coleccionistas serios de la obra de los pintores modernos en Rusia. Los comerciantes moscovitas llevaban décadas comprando con avidez obras de la nueva pintura occidental. Savva Mamontov, un magnate de los ferrocarriles inmensamente rico, y su culta esposa Elisabeth habían fundado un hospitalario centro artístico en la década de 1870, además de comprar por su propio gusto algunos de aquellos cuadros revolucionarios, principalmente impresionistas y postimpresionistas.

Aquel botín y el de otros coleccionistas facilitaban a los artistas rusos el acceso a lo último en materia de arte, sobre todo a lo que venía de París. Más instructiva todavía para los pintores rusos ansiosos por experimentar el impacto del arte de vanguardia de primera mano era la espléndida y muy compacta colección de Sergei Shchukin, empresario moscovita cuyos intereses iban más allá de los impresionistas. En 1906 compró su primer Matisse y comenzó a especializarse en dicho artista, pasando de la condición de cliente a la de mecenas, con tal de limitar su mecenazgo a Matisse. Después vino Picasso. En 1911, cuando Matisse acudió a Rusia para visitar a Shchukin, quedó encantado al ver que su anfitrión poseía veinticinco lienzos suyos (y en un último recuento, treinta y siete, para su-

brayar aún más su fanatismo), e igualmente encantado de realizar dos encargos a gran escala en forma de murales dedicados a la música y la danza. No se les había ocurrido a los devotos del «experimento» soviético, como les gustaba denominarlo, que había sido la clase media alta rusa la que había traído al país lo último del arte más radical. Es cierto que a los bolcheviques, una vez en el poder, no les faltó la inteligencia necesaria para valorar la pintura de vanguardia, aunque fuera principalmente con el objeto de encandilar a los invitados extranjeros: las colecciones de Shchukin y de su mayor rival local, Ivan Morozov, dueño de fábricas e igualmente rico, fueron confiscadas en beneficio de un museo estatal. Aquí se planteaba otra cuestión, más inquietante aún que la primera: ¿sería capaz la URSS, con su ambiciosa aspiración de transformar no solamente la economía de la nación, sino la propia naturaleza humana, de crear un ambiente propicio, o al menos no hostil por principio al arte nuevo? La respuesta a la pregunta, pasados tan sólo unos años, únicamente podía ser una deprimente negativa.

Con el paso del tiempo, los modernos tanto del propio país como del extranjero hallaron buenos motivos para dejar de lado sus fantasías ingenuas en cuanto a la Unión Soviética como cultura a admirar y quizás imitar. A ciertos observadores extranjeros no les sedujo en absoluto la promesa estética del nuevo gigante mundial. Uno de aquellos visitantes de los primeros tiempos, Bertrand Russell, viajó a Rusia en 1919 y predijo que la agitación de la que fue testigo había de acabar mal, con una dictadura de tipo napoleónico. Otros superaron su apasionamiento con ocasión de una u otra crisis de la vida soviética. Más adelante, entre 1936 y 1938, se dio el espectáculo de dos años de juicios públicos a antiguos bolcheviques tan encumbrados como Bujarin y Radek, quienes confesaron delitos de alta traición de un modo tan prolijo como increíble. Todos los acusados fueron condenados y fusilados, y una circunspecta comisión de investigación a cargo del filósofo estadounidense John Dewey concluyó en 1938 que los procesos habían sido una farsa cruel.

Para entonces, el *Partisan Review*, la biblia de la mayoría de los intelectuales neoyorquinos, se había apartado de Stalin y miraba a Trotsky, ahora exiliado, y uno de los colaboradores más reputados de la revista, el crítico literario Edmund Wilson, abandonadas sus simpatías iniciales por la revolución y el sistema comunista, rechazó el espectáculo de los tribunales moscovitas como un melodrama totalmente increíble, indigno de un país civilizado. Poco después, en agosto de 1939, el pacto de la Unión Soviética con los nazis re-

dujo aún más el número de los compañeros de viaje, pero no en una proporción abrumadora, ni mucho menos. Cuando en 1950 el desencantado periodista de izquierdas inglés R. H. Crossman editó un libro de confesiones de gran repercusión con el título descarnado *The God That Failed*, pudo contar con la cálida acogida de quienes habían sido compañeros de viaje. En la lista de colaboradores distinguidos que firmaban aquellos ensayos reveladores figuraban antiguos fieles de la causa como el novelista estadounidense negro Richard Wright, el novelista, exiliado voluntario y politólogo italiano Ignazio Silone y el cosmopolita Arthur Koestler, además de un compañeros de viaje reformado como André Gide.

Incluso entonces, no obstante, las voces de los prosoviéticos eran aún elocuentes e influyentes. El politólogo estadounidense Frederick Schuman publicó un extenso estudio sobre la Unión Soviética de la posguerra que rechazaba los informes sobre campos de trabajo con un argumento bastante sencillo: como las estimaciones del número de prisioneros retenidos en aquellos lugares infernales variaban mucho en función del autor, lo más razonable era concluir que no se trataba más que de las patrañas de unos anticomunistas fanáticos. Aunque hubiera algunos modernos en aquel bando menguante, la mayoría de ellos había llegado a entender que la vida cultural de la Unión Soviética no pasaba de ser una esclavitud humillante y a menudo peligrosa. Desde 1932, los nuevos zares rusos de la cultura decretaban que el único estilo aceptable para todas las artes —incluidas la narrativa, la poesía, la pintura, la ópera, la arquitectura y, desde luego, el cine— era el realismo socialista, un ideal imbuido de una monótona vulgaridad. Hubo un chiste malo que atravesó fronteras: ¿Cuál es la trama ideal para una historia de amor soviética? La respuesta: chico conoce tractor, chico pierde tractor, chico consigue tractor. Para las víctimas de la represión soviética procedentes de las filas del Modernismo y forzadas a la inactividad, a la traición a su talento o incluso al suicidio, no tenía la menor gracia.

Los comienzos no habían sido así. Los modernos rusos que dieron la bienvenida a la revolución fueron correspondidos por ésta. Incluso las vanguardias desgarradas por querellas internas —a Tatlin las abstracciones «antisocialistas» de Malevich le parecían literalmente intolerables— trataban de hacer suya la revolución. «El cubismo y

el futurismo —escribía Malevich en 1920— fueron las formas revolucionarias del arte que anunciaban la revolución en la vida política y económica de 1917.»[38] El Comisario de Instrucción de Lenin, Anatol Lunacharsky, al frente de la vida cultural del nuevo régimen, era un dramaturgo muy interesado por la estética; había pasado mucho tiempo en la Europa occidental, y ejerció como un funcionario civilizado y, entre los bolcheviques, desacostumbradamente tolerante. Además, durante los primeros años Lenin tenía problemas más acuciantes que las actividades de poetas y pintores, entre ellos una sequía devastadora en 1921. Si el control totalitario de las artes no se produjo antes, fue al menos en parte porque el tiempo no acompañaba.

La suerte que corrieron los modernos en un régimen como aquél no puede ser motivo de sorpresa. Vasili Kandinsky, de nuevo en Rusia en 1914 tras su estancia en Alemania y asentada su práctica pictórica en lo abstracto, trabajó durante un tiempo en el Comisariado de Instrucción Pública, para el cual elaboró planes para la reforma de las escuelas de arte, y tuvo alguna voz a la hora de decidir las adquisiciones de obras por parte del gobierno para su distribución entre los diversos museos provinciales. No tardó en comprobar que su marcado compromiso con la independencia del arte no estaba destinado a prevalecer. Cambió la Unión Soviética por la Alemania de Weimar en 1922, donde se convirtió en profesor de la Bauhaus de Gropius. También Malevich gozó de una autoridad limitada en un principio y permaneció en el país: impartió clase en la Galería de Cultura Artística hasta 1928, pero sus superiores le obligaron a regresar al arte figurativo que había rechazado durante la mayor parte de su vida.

En nada fue mejor la situación de los compositores; los combates que se veían obligados a librar contra sus superiores burocráticos, batallas que invariablemente perdían, fueron experiencias degradantes. Los guardianes del realismo socialista en la música hicieron saber a Prokofiev que el pueblo merecía algo mejor que las composiciones «decadentes» y «formalistas», es decir, burguesas —tres de los términos denigratorios predilectos de los jerarcas soviéticos— con las que había regresado en 1936, tras las casi dos décadas pasadas en Nueva York y París. Dicho regreso, es importante subrayarlo, fue totalmente voluntario. Una vez en casa, sin embargo, tras la debida reprimenda, se dedicó a componer una música, en sus propias palabras, «seria-ligera», necesaria «para el público de masas que el compositor soviético moderno debe esforzarse por al-

canzar», una música «ante todo melodiosa, y cuya melodía debe ser clara y simple».[39]

Fue más difícil hacer entrar en vereda a Dimitri Shostakovich, cuya solemnidad parecía un antagonista menos asequible al régimen que el humor alegre que caracteriza gran parte de la música de Prokofiev. Habiendo llegado a ser un compositor experimental complejo tras sus primeras obras convencionales —convertido en moderno, para resumir—, Shostakovich fue brutalmente puesto en su lugar por los guardianes oficiales de la nueva religión revelada. En enero de 1936, *Pravda*, órgano oficial del Partido Comunista, emprende un asalto político totalmente inesperado contra él. El pretexto: la ópera de Shostakovich *Lady Macbeth del distrito de Mtsensk*, representada por primera vez en 1932, con un inmenso éxito de crítica y público en Moscú (noventa y siete funciones), Leningrado, las provincias y también en el extranjero. Aquella crítica repentina, «caos en vez de música»,[40] hizo más que obligar a un solo compositor a adoptar la línea del realismo socialista; fue una advertencia a todos los demás compositores sobre los cuales el partido pudiera tener alguna influencia, dado que atacaba *Lady Macbeth* por sus «innovaciones pequeñoburguesas» y su «fluir confuso de sonido deliberadamente disonante». Las consecuencias de aquello no son fáciles de valorar. Algunas de las sinfonías posteriores de Shostakovich, no todas, reflejan un esfuerzo por hacerse más accesibles; su música de cámara, sobre todo los cuartetos, parecen menos condicionados. En cualquier caso, la descarnada demostración de poder por parte de *Pravda* fue, además de incómoda, algo imposible de olvidar.

Al buscar el lugar que ocupa lo moderno en la literatura, el cine, la música o la pintura de la Unión Soviética, no es posible escapar a la conclusión de que el empleo del término «totalitario», antes mencionado, parece plenamente justificado. Por muy distintos que fueran los orígenes de los modos de proceder nazi y soviético frente a la alta cultura divergente de lo establecido, acabaron por hacerse casi idénticos. Éste fue el régimen, durante el apogeo de la paranoia destructiva de Stalin, que hizo ejecutar el mismo día, el 12 de agosto de 1952, a cinco destacados escritores *yiddish* antes tenidos en gran consideración; el régimen que obligó a Boris Pasternak a rechazar el Premio Nobel que le fue concedido en 1958 por su poco convencional novela *Doctor Zhivago*. Solamente un esfuerzo extremo para negar la evidencia podía mantener vivo el viejo romance de Occidente con el estalinismo. La pura brutalidad del régimen, exa-

cerbada por la vulgaridad de sus dictados estéticos —como el que ejemplifica el ataque repentino del Partido Comunista a *Lady Macbeth del distrito de Mtsensk* de Shostakovich en 1936— hacía prácticamente imposible que pudiera salir adelante la empresa de la modernidad; los brillantes logros de los primeros años de la cultura soviética, como los lienzos abstractos de Malevich y los diseños utópicos de Tatlin, resultaron ser algo efímero. La triste suerte que corrieron sirve para confirmar lo afirmado al comienzo: de las precondiciones indispensables de lo moderno, la libertad política no es la menos importante.

Bárbaros: la Italia de Mussolini

1

El fascismo italiano se enfrentó a las bellas artes y a la literatura a su propia manera. Se puede conceder que en su ideología, en su forma de llegar al poder y en las dos décadas de ejercicio del mismo hubo semejanzas notorias con el posterior régimen nazi, semejanzas que vinculaban al fascismo italiano a la Alemania de Hitler como otro ejemplo de totalitarismo, de política de masas con ciertos rasgos elitistas. Como harían luego los nazis, los fascistas italianos llegaron al poder de forma legal; elevaron al *Duce*, Benito Mussolini, de político locuaz, bravucón y astuto a encarnación sobrehumana de la omnisciencia y la competencia en todos los aspectos; no tuvieron el menor empacho en recurrir a las palizas, haciendo amplio uso de la violencia contra los opositores políticamente inconvenientes; se esforzaron por borrar cualquier rastro de feminismo moderno y derechos sindicales; la aspiración de alcanzar una humanidad nueva y superior figuraba en su programa; las demandas sobre la ciudadanía ordinaria fueron cada vez más onerosas, así como la invasión de la esfera privada, ya fuese en el terreno de los deportes o de la música, las obras teatrales o las exposiciones de arte. También coincidieron con el nazismo en la imposición de un himno partidista, *Giovinezza*, proclama de la juventud como principio inspirador del partido en el poder, que fue obligatorio tocar y cantar junto con el himno nacional.

La prehistoria del arte italiano de la modernidad había preparado bien a los pintores y arquitectos para el fascismo. Pocos años antes de la Primera Guerra Mundial, los futuristas, aquel grupo alta-

mente compenetrado de pintores, poetas y diseñadores italianos, habían sobresaltado al público italiano y extranjero con sus ruidosos manifiestos y sus lienzos impactantes dedicados a celebrar fenómenos modernos como la velocidad y el dinamismo. Las panfletos futuristas, escritos en gran parte por su propio líder y autodenominado portavoz Filippo Tomasso Marinetti, célebres por su tono desinhibido y fieramente contrario a la tradición, eran proclamas belicosas además de llamadas a la hombría. Era un síntoma evidente del descontento con una política exterior de compromisos y la ansiedad por lo que muchos consideraban una crisis nacional de la confianza de los varones en sí mismos. Tal ideología hacía de ellos precursores idóneos del programa ambicioso, aunque difuso, de los fascistas. Fue así como elementos varios de la modernidad desembocaron directamente en la cultura fascista, sin necesidad de traducción.

La agitación generada por el futurismo se debió en parte a la condición frágil de la monarquía constitucional italiana. El fervor con el que de 1914 en adelante los futuristas y sus admiradores empujaban al país a unirse a los aliados en la guerra contra los reaccionarios Imperios Alemán y Austríaco se alimentaba de la esperanza de que en una Italia en guerra se desencadenaran cambios que ya se habían hecho esperar más de la cuenta. Estaba muy extendido entre los intelectuales italianos el desprecio a la política nacional por aburrida, corrupta y dividida hasta el punto de llevar a la nación al borde de la guerra civil. Los intervencionistas de la derecha, nada convencidos por la ira *antipassatista* de los futuristas, esperaban el regreso de la ley y el orden; sus aliados provisionales de la izquierda confiaban en una revolución que creían resultaría naturalmente de la participación italiana en la contienda.

El deseo de los belicistas se cumplió en mayo de 1915, mes en el que Italia se unió al bando aliado. La lucha y sus consecuencias posteriores, sin embargo, supusieron una profunda desilusión para la mayoría de los italianos, que consideraron un desprecio y un insulto su parte del botín de guerra repartido en 1919 tras la victoria. Lo mismo que Alemania, uno de los perdedores, Italia parecía madura para un cambio radical. Los años siguientes fueron un tiempo de inestabilidad interna, con ocupaciones de fábricas por parte de unos obreros muy politizados y escuadras brutales de matones de la ultraderecha que atacaban a los comunistas en la calle y usurpaban el control de ciudades enteras. La Marcha sobre Roma de los fascistas en octubre de 1922, rápidamente elevada a la condición de mito por

los propagandistas, les llevó al poder. Lo cierto es que Mussolini marchó cómodamente en tren, y el eminente historiador Gaetano Salvemini se refirió despectivamente a aquel dramático episodio llamándolo «ópera cómica», pero no dejaba de ser una victoria indiscutible para los fascistas.

El nuevo régimen, como he dicho ya, tenía su propio estilo a la hora de tratar los temas relacionados con la alta cultura. Excepcional en un principio, según iban pasando los años aumentaba el parecido con la Alemania de Hitler; en octubre de 1936 los fascistas firmaban una alianza con la Alemania nazi —el Eje— y dos años más tarde, en un acto de adulación abyecta que expresaba su papel subordinado en aquella alianza, el régimen fascista promulgó leyes raciales antisemitas. Pese a todo ello, el fascismo italiano no imitó a los nazis en el sometimiento sistemático y eficaz de la vanguardia, aunque aumentara la presión sobre los espíritus creativos del país. Por tanto, entre los países totalitarios, Italia fue única en lo relativo a las artes. El longevo pintor metafísico Giorgio de Chirico, que fue testigo y sobrevivió a la tragicomedia del fascismo, afirmaba con franqueza en su autobiografía: «En honor a la verdad tengo que decir que los fascistas nunca prohibieron a nadie pintar como quisiera. De hecho la mayoría de los jerarcas fascistas eran modernos enamorados de París». Adoptando tácticas que los nazis no podían entender —ellos no habrían tolerado alardes de independencia de nadie—, por lo general Mussolini dejó en paz a los pintores.

El Duce se pronunció en sentido contrario, aunque no de manera muy rotunda. En 1926, en la inauguración de una exposición de pintura italiana del siglo XX, realizó un llamamiento pidiendo «un arte nuevo, un arte de nuestro tiempo, un arte fascista»; sólo dos años después, sin embargo, echó fríamente por tierra la noción grandiosa de los extremistas de que ser un buen fascista era garantía de excelencia artística: «El carné del partido no dota de talento a quien antes no lo tuviera».[41] Para los estudiosos de la modernidad se trata de afirmaciones curiosamente ambivalentes. Proclamar la necesidad de un arte actual era hacerse eco de los llamamientos de modernos del siglo XIX como Baudelaire o Manet, pero definirlo como arte fascista supondría someterlo a una agenda política, exigencia incompatible con la aspiración de los modernos a la independencia. Más problemático todavía, separar el talento artístico de las lealta-

des políticas era defender la tesis políticamente neutral del arte por el arte. Fue tras este velo de incoherencias que los pintores italianos retuvieron un cierto grado de independencia.

La experiencia de Arturo Toscanini durante los veintiún años de régimen fascista pone claramente de manifiesto las diferencias con lo practicado por los nazis.* Bastante antes de la Marcha sobre Roma, y antes de que hubiera quedado claro si el programa político de Mussolini sería de derechas o de izquierdas, Toscanini, por aquel entonces un nacionalista entusiasta, prestó su nombre al recién nacido partido fascista, pero le enajenó del mismo la táctica sistemática de recurrir a la violencia callejera de bandas. «Si fuera capaz de matar a un hombre —declaró—, mataría a Mussolini.»[42] Corriendo un riesgo considerable, nunca cambió de parecer ni se prestó a colaborar. Como director de orquesta de La Scala de Milán se negó repetidas veces a interpretar *Giovinezza*; incumpliendo con desdén las órdenes del gobierno, se declaraba abiertamente antifascista. Los matones le propinaron una paliza que no le hizo modificar su postura, «empecinamiento» que se convirtió en noticia en la prensa internacional.

Toscanini se mostró coherente en su rechazo de otros totalitarismos. En 1933, tras la llegada de Hitler al poder en Alemania, se negó a presidir el festival anual de Wagner en Bayreuth, en el que había sido el primer director de orquesta extranjero en recibir tal honor, gesto que repitió en febrero de 1938 en Salzburgo después de que el canciller austríaco, Kurt von Schuschnigg, se viera obligado a ceder a las amenazas alemanas solamente un mes antes del *Anschluss*. Toscanini vivió para contarlo, y su carrera deslumbrante continuaría con la dirección de grandes orquestas estadounidenses hechas a su medida. Mussolini, poco antes de su violento final, rindió un homenaje supremo a Toscanini al reconocer que pese a toda su mala conducta, era el más grande de todos los directores de orquesta. ¿Es posible imaginar a Hitler permitiendo vivir a Wilhelm Furtwängler tras semejantes provocaciones?

* Toscanini no era un moderno, por supuesto, pero su tenacidad en defender su autonomía como artista era perfectamente equivalente a la exigencia implícita (y a veces explícita) de los modernos de no verse sometidos a la censura del poder. Este caso ejemplifica las importantes diferencias entre las versiones italiana y alemana del totalitarismo.

2

Los amos de la nueva Roma no estaban atados a una doctrina, o no eran excesivamente viscerales en la defensa de cada doctrina que pudieran enarbolar en un momento dado. Actuaron de un modo pragmático (si se atiende a lo que decían), respondiendo como pareciera necesario a cada nueva amenaza. El asesinato era uno de sus recursos: en 1924, el asesinato alentado por el gobierno de Giacomo Matteotti, diputado socialista, provocó un tremendo escándalo; sólo la notoria y casi proverbial desunión de la oposición antifascista salvó al régimen de Mussolini de una respuesta pública devastadora. Entre otras medidas cada vez más crueles, el gobierno recurrió al *confino*, condenando a unas quince mil personas a un exilio interior consistente en tener en arresto domiciliario a ciudadanos molestos en lugares aislados del sur del país, eliminándoles política, ya que no físicamente. Carlo Levi, una de las víctimas del *confino*, pintor y escritor que renunció a su profesión médica por su vocación literaria, fue probablemente la víctima más notoria de aquella práctica. Una vez hubo pasado la pesadilla fascista, publicó una obra bellísima, *Cristo se detuvo en Éboli* (1945), sobre su exilio forzoso en la remota región meridional de Lucania (Cristo habría parado en Éboli, pero no se molestó en visitar el lugar donde habían desterrado a Levi). Se trata de un ensayo nada sentimental, pero profundamente humano y conmovedor, acerca de uno de los aspectos más oscuros del fascismo del que la mayoría de los italianos nunca tuvo ocasión de ser testigo. Otros eludieron el *confino* huyendo del país. El politólogo y novelista Ignazio Silone escribió libros antifascistas desde Suiza; el historiador Gaetano Salvemini acabó trabajando en Harvard. De modo análogo a la corriente de refugiados procedentes de la Alemania nazi que desembocó en la vida cultural estadounidense y británica, enriqueciéndolas, Italia también puso de su parte en la fuga de cerebros, aunque en menor número. Los modernos sólo podían beneficiarse de aquella inmigración.

Durante las dos décadas del fascismo en el poder, la literatura política crítica con el régimen, como es de esperar, fue uno de los objetivos más frecuentes de la represión. En contraste, sin embargo, con el trato expeditivo y despiadado dispensado por los nazis a los escritores y periodistas demócratas («decadentes»), ya fueran judíos o gentiles, los dirigentes italianos encargados de mantener el nuevo orden político se tomaban a menudo su tiempo. En cualquier caso, en 1925 una dura legislación eliminó la libertad de prensa; a finales

de la década de 1920, los periódicos relativamente liberales, que venían a ser a menudo la voz muy personal de sus respectivos editores en materia de gustos literarios u opiniones políticas, se vieron obligados en su mayoría a cerrar. A comienzos de la década siguiente, los compositores adscritos a la modernidad escapaban difícilmente al control político.

En aquel ambiente cada vez más angustioso, el régimen fascista —al menos hasta la aprobación de la legislación antisemita en el año 1938— se dedicó a explotar las artes sin pretender prescribir su contenido. Una figura como Marinetti apoyó la Nueva Roma de Mussolini mientras el Duce hizo hincapié en lo novedoso. Por otra parte, el gobierno se sirvió para su política exterior de las grandes obras, principalmente enviando clásicos del Renacimiento italiano a las capitales de Occidente para grandes exposiciones, un buen ejemplo de astuto imperialismo cultural del todo ajeno a la modernidad. Al acentuarse el carácter imperial de Italia, y con la invasión de Etiopía en 1935, el carácter más abiertamente agresivo en la escena internacional, se volvió más apremiante la exigencia a los artistas, modernos o no, de plegarse a las directrices políticas. A lo que no se llegó fue a decretar el arte totalmente servil que se había convertido en un automatismo en la Alemania nazi y la Unión Soviética. La principal influencia que tuvo el fascismo sobre las artes tuvo, pues, un carácter negativo, en el sentido de que fue menos relevante por lo que produjo que por lo que impidió producir. Sin embargo, en el cuarto de siglo que transcurre entre el respectivo estallido de las dos guerras mundiales, otros países de cultura menos traumatizada por la guerra son casi igualmente escasos en logros artísticos duraderos. Fue lo que W. H. Auden bautizó como *Age of Anxiety*, una época de resentimiento, rearme, tensiones sociales irreparables e incontenibles, fácil recurso a la violencia en el fascismo y comunismo internacionales y depresión a escala mundial.

En todo momento he subrayado que no existe un vínculo automático entre la ideología y el talento artístico; incluso Mussolini era consciente de esto, como hemos visto. Sin embargo, si se atiende al enorme hueco abierto por la ausencia de Alemania en la empresa creativa de la modernidad; la ruina casi igual de completa en el caso de la Unión Soviética, donde solamente sobrevivía un puñado de artistas dotados (y afortunados) como Pasternak y Prokofiev; los llamamientos tan fútiles como repetidos en favor de una moderni-

dad italiana, todo ello no viene más que a confirmar lo dicho antes: las instituciones culturales, incluida la política, deben cooperar para generar las condiciones sociales que hacen posible el surgimiento de lo moderno. Las exploraciones excéntricas de los modernos antimodernos, en el extremo opuesto del control totalitario de la cultura, ya sea ésta alta o popular, tienen esto en común con sus homólogos no tan contradictorios: demuestran, a su manera en cada caso, lo amplio del espacio que requiere la modernidad para respirar.

Capítulo nueve

¿Vida después de la muerte?

Tras el fin de la Segunda Guerra Mundial, los artistas modernos mostraron, mediante su literatura, su pintura y su arquitectura, que habían conseguido sobrevivir a los tormentos del totalitarismo, de la persecución y de la guerra. Se sentían apaleados, pero llenos de energía.* Aun así, sus principios subversivos, especialmente a partir de 1945, aún tendrían que enfrentarse a algunas amenazas mortales, algunas ya antiguas, algunas nuevas. Para empezar, la irresistible democratización de la alta cultura causó bajas entre los modernos de corte discriminatorio, y éste es el tema que vamos a tratar en las páginas siguientes. Este último capítulo, «¿Vida después de la muerte?», expone las dudas existentes acerca de una supervivencia a largo plazo de lo moderno y, evidentemente, afirma sin ambages que, en algún momento, de alguna forma, ya ha muerto.

De hecho, los gigantes que quedaron, y que intentaron seguir sintiéndose a gusto en la lucha competitiva por la originalidad, se enfrentaron durante la posguerra a la alegación escéptica de que ya no les quedaba ningún futuro. En todo caso, la vieja guardia, mimada a causa de sus exultantes, y a menudo imperecederas, contribuciones al tesoro del arte y de la literatura, o había envejecido o había muerto. Matisse murió en 1954, Picasso seguiría viviendo hasta 1979, pero sus últimos entusiasmos, versiones modernas de clásicos como *Las mujeres de Argel*, de Delacroix, *Las meninas*, de Velázquez o *Desayuno sobre la hierba*, de Manet, aun cuando encontraron sus admiradores, dejaron ver que se trataba de estructuras demasiado endebles como para construir sobre ellas algo nuevo que fuera

* Es verdad que Stalin vivió hasta 1953, y que tras su muerte el régimen soviético siguió con su política cultural represiva durante años.

notable. También T. S. Eliot, cuya poesía había cambiado de forma radical el clima literario de más de una generación, había fallecido en 1965, al igual que Wallace Stevens diez años antes, sin que ninguno de ambos hubiese dejado herederos dignos de tal título. La escuela internacional de arquitectos se veía minada, ante todo, por haber sobrevivido tanto tiempo, ya que no tenía ninguna teoría con la que competir seriamente para reemplazarla. Es verdad que había un puñado de dramaturgos prometedores —Ionesco, Beckett, Pinter— cuyas obras apuntaban que su teatro podría producir un repertorio moderno duradero, pero su trabajo era más una sorprendente excepción que un verdadero bote salvavidas para lo moderno. Había mucho talento y poco genio. De hecho, los últimos ballets que había compuesto Stravinsky para su joven amigo Balanchine tenían un aire de despedida. Para muchos, además, incluidas las personas de buena voluntad, la carga del pasado reciente, los crímenes decretados por sus Estados y llevados a cabo por sus leales conciudadanos, eran casi más de lo que podían soportar.

Borrón y cuenta nueva

1

Para los artistas, el año 1945 supuso tareas mucho más difíciles que aquellas que habían tenido que llevar a cabo sus padres a partir de 1918. Desde luego, cada una de estas dos fechas marca el final de una guerra mundial y, en ambos casos, Alemania fue considerada la agresora y castigada por los vencedores. Pero el mundo que emergió tras los tratados de paz de 1918 y 1919 dio lugar a muy pocas innovaciones sorprendentes en la alta cultura. Muy al contrario, el final de la Segunda Guerra Mundial, que —salvo en lo tocante a Alemania— dejó prácticamente intacto el mapa de los países europeos, puso a quienes supuestamente se preocupaban por la alta cultura frente a la necesidad de explicar, expiar o evadirse de grandes fracasos morales y de horrores irreprimibles. En 1949, el filósofo y crítico de la cultura alemán Theodor Adorno, figura prominente de la «promarxista» Escuela de Frankfurt dijo, como es sabido, que «después de Auschwitz» sería "bárbaro" escribir poesía». Aunque la desesperada conclusión de Adorno captó pocos conversos, no cabe duda de que había planteado la cuestión fundamental de la relevancia de la belleza y de la humanidad para una civilización cuya

arma ideológica preferida, de entre todos los estados esgrimidos por «la tierra de los poetas y los pensadores», había sido el asesinato en masa.

2

Así pues, en 1945, fueron sin duda los escritores y artistas alemanes quienes tuvieron que cargar con el fardo más pesado. No sin habérselo merecido: demasiados de ellos, y tanto más imperdonablemente cuanto más cultos, habían dado la bienvenida al régimen nazi y habían colaborado con éste o, al menos, se habían acomodado perfectamente. Es asombroso lo amplia que fue la multitud de profesores universitarios, miembros de academias, directores de museos o de editoriales, de teatros o de orquestas, que, en 1933, participaron sin protestar —o incluso con entusiasmo, genuino o fingido— en la purga de judíos y de indeseables políticos en las universidades, las artes, la edición, el periodismo y otras áreas. En cierto sentido, los modernos alemanes más coherentes —el pintor vanguardista Max Beckmann o el arquitecto moderno Walter Gropius (que, todo hay que decirlo, tras un intento fallido de congraciarse con el régimen, se encontró con que no había sitio para él en la Nueva Alemania)— tuvieron suerte: Hitler no les dio ninguna oportunidad de desarrollar su trabajo.

De manera perversa, también tuvo suerte el medio millón de judíos que, con toda razón, se consideraban a sí mismos plenamente alemanes y que en ese momento, por decirlo suavemente, se habían visto expoliados de la forma más burda. Su creciente estigmatización había hecho que también ellos empezaran a pensar en irse de su desagradecida patria. Y también estaban aquellos cuya vida se encontraba, al pie de la letra, en peligro: el dramaturgo abiertamente antinazi Carl Zuckmayer, cuyas obras fueron tabú a partir de 1933, huyó, como harían otros, a Estados Unidos. Pero estos refugiados no eran un contrapeso suficiente frente a los alemanes influyentes que se las habían arreglado para seguir trabajando mientras los matones estaban en el poder, estrellas en el firmamento de su cultura que hubieran podido conseguir trabajos bien remunerados y honrados en el extranjero: la soprano Elisabeth Schwarzkopf, el director de orquesta Herbert von Karajan o el filósofo Martin Heidegger, quien ya se ha convertido en un ejemplo habitual e ineludible.

Su traición a la civilización produjo una explosión de exabruptos comprensibles por parte de los emigrados. Thomas Mann, que se encontraba en el extranjero cuando los nazis subieron al poder y que, tras la guerra, se afincó en Suiza —expresando, mediante dicho gesto, una crítica acerba tanto hacia su país como hacia su reciente anfitrión, Estados Unidos—, publicó en octubre de 1945 una devastadora declaración en un periódico del sur de Alemania, el *Augsburger Anzeiger*: «Puede que no sea sino una superstición, pero, tal como yo los veo, los libros que se pudieron publicar en Alemania entre 1933 y 1945 son peor que despreciables, no se los puede ni coger entre las manos, llevan adherido un olor a sangre y a vergüenza, deberían reducirlos todos a pulpa».[1] Puede que parezca indiscriminado barrer sin más al puñado de héroes que no traicionaron sus principios estéticos ni abandonaron a sus amigos judíos, pero Mann puso el dedo en la llaga de la difícil situación a la que se tuvieron que enfrentar los escritores alemanes en 1945: su lenguaje se había visto contaminado a fondo por los conceptos y la terminología nazis, de forma que había que limpiarlo para poder volver a usarlo. La declaración de Mann fue una admonición solemne acerca de lo difícil que iba a ser volver a situar a Alemania, un país que hacía mucho que se hallaba involucrado, con grandes resultados, en la formación y el avance de lo moderno, a la altura de lo que había sido antes de los nazis.

Lo difícil, pero también lo desesperadamente necesario que iba a ser: desde el primer momento tras la liberación de Alemania, los jóvenes escritores que, desafiando a Adorno, seguían escribiendo narrativa y poesía eran perfectamente conscientes de que estaban manipulando materiales tóxicos. Las anteriores generaciones de escritores alemanes apenas podían enseñarles nada a sus sucesores, ni siquiera un antinazi como Erich Kästner, un prolífico autor de novelas y de libros para niños famosos en todo el mundo, encontró el más mínimo eco. A muchos de los nuevos escritores les pareció que la coartada de haber partido a «la emigración interior», como la llamaron los escritores apologéticos, durante el Reich de Hitler se usaba con demasiada prodigalidad, incluso cuando se podía demostrar que era sincera. Bien estaba haberse quedado en el país, cooperando con los matones dirigentes tan poco como fuese humanamente posible, pero no era suficiente. En cualquier caso, tras la rendición, los autores alemanes posteriores al nazismo pronto tuvieron otros autores de los que aprender: los escritores, tanto alemanes como extranjeros, cuyos libros habían prohibido y quemado los nazis.

En consecuencia, los novelistas y poetas alemanes, empujados por la historia reciente, se vieron arrastrados hacia lo moderno sin que necesariamente fuese ésa su intención. Dos años después de la rendición incondicional de su país ante los aliados, y a partir de reuniones informales entre escritores para discutir de temas literarios y leer las obras en las que estaban trabajando, un puñado de ellos formó lo que, modestamente, llamaron Gruppe 47. Éste se reunía de manera informal y otorgaba un premio, todo en aras de una nueva *Literatur*, más pura, y se las arregló para sobrevivir durante veinte años. Marcel Reich-Ranicki, un judío de la Europa del Este con un amor incondicional por la literatura alemana que fue durante dos décadas el más poderoso crítico de libros del país, «el Zar», y que se ocupaba habitualmente de los asuntos del Gruppe 47, escribió en su autobiografía que éste «ni tenía estatutos ni tenía dirigentes, no era una asociación, ni una asamblea, ni un club ni una sociedad. No había una lista de miembros».[2] En un país al que a menudo se ha satirizado a causa de su manía por el orden, esta «antiorganización» tiene que haber parecido una invención de lo más antialemana, aunque lo más adecuado si se tiene en cuenta la ciénaga ponzoñosa que los nazis habían dejado tras ellos. Así, en 1959, se ganó un fulgurante reconocimiento internacional a la luz de una notable novela, *El tambor de hojalata*, de Günter Grass, un habitual del Gruppe 47.

El tambor de hojalata de Grass ha debido de ser el debut más sensacional de un novelista desde Flaubert y *Madame Bovary*. Se trataba de un autor joven, de treinta y dos años, y relativamente poco conocido. Nacido en Gdansk, de padre alemán y madre polaca, había estudiado arte, había pasado algunos años en París y había escrito poemas surrealistas y obras de teatro más bien raras. Éstas eran testimonio de que una clave privilegiada para la restauración de una escritura que mereciera ser tildada de «civilizada» podía ser contribuir a las ideologías estéticas subversivas, lo que equivale a decir a lo moderno en acción. Pero nada había preparado al universo de los lectores, y quizá ni siquiera al propio Grass, para *El tambor de hojalata*. Se trata de un grueso volumen con una mezcla ecléctica entre el reportaje sin concesiones y episodios de lo que acabaría llamándose «realismo mágico». A través de su erotismo cándido mostraba su despreocupación por la «dignidad de la literatura», que en otro tiempo había sido predominante, pero, al mismo tiempo, hacía alarde de un vocabulario amplio y brillantemente utilizado que elevaba el libro hasta los niveles literarios más sofisticados.

El narrador, y protagonista, de *El tambor de hojalata*, Oskar Matzerath, tiene cerca de treinta años, es un enano jorobado y ha elegido no crecer más que hasta la altura de un niño de tres años. Con ojos fríos y crueles, observa el régimen nazi a su alrededor, mientras que su verdadero —de hecho, su único— interés es su propia supervivencia. Prácticamente sin superego que controle sus impulsos, es responsable de varias muertes, aunque siempre se las arregla para librarse de la culpa. La enfebrecida actividad del terrible mundo de los —en su mayor parte— hombres y mujeres ordinarios en la obra de Grass exige un autocontrol férreo, y Matzerath lo ha conseguido. El crítico Peter Demetz ha señalado acertadamente que gracias a «su exuberancia natural y a un lenguaje increíblemente rico», Grass «se burló de los manidos estereotipos acerca de la muerte de la novela o de la esterilidad del idioma alemán».[3]

Grass hizo aún más: se burló también de la creencia, ampliamente difundida, de que, en literatura, «segundas partes nunca fueron buenas». Sus dos siguientes novelas completaron lo que llamó la trilogía de Danzig: *El gato y el ratón*, un texto más corto, en 1961, y, dos años después, *Años de perro*, tan voluble e imaginativa como sensual y repleta de magia, y casi con tanto éxito como *El tambor de hojalata*. Pero la primera parte de la trilogía sigue siendo la histórica obra maestra de Grass, en parte porque apareció antes, en parte porque nadie, ni siquiera el propio Grass, podría superar su feliz amalgama de coherencia dramática y de energía en episodios. Era como un *Schelmenroman* —una novela picaresca— del siglo XVII con un vestido moderno.

Sería más que ingenuo pretender que una sola novela o que un solo novelista pudieran ni tan siquiera empezar a borrar las atrocidades de un régimen que había contado con más de doce años para llevar a cabo la ruina de la cultura alemana. La década de 1950 y gran parte de la de 1960 fueron la época de la gran denegación en la Alemania derrotada. Se convirtió en algo proverbial que un hijo preguntara «¿Qué hiciste durante la guerra, papá?», en particular porque raramente recibía una respuesta sincera. Además, la división alemana, durante la década de 1950, entre el Este estalinista y el Oeste capitalista, que no desaparecería hasta la reunificación de 1990, planteaba cuestiones de lo más incómodo: un número cada vez mayor de escritores iba escapando del paraíso socialista del Este, un satélite obediente del realismo socialista y de sus consignas, para disfru-

tar de los dones inciertos de un Estado plenamente capitalista y de libre empresa (sus críticos dirían «americanizado»).

Ésa fue la atmósfera cubierta y pesada en la que hizo explosión *El tambor de hojalata*. Evidentemente, Grass no estaba solo, sino que, entre otros cuantos novelistas, se vio acompañado, incluso ligeramente anticipado, por Wolfgang Koeppen, menos conocido en el mundo de la cultura occidental de lo que debería. Durante la década de 1950, Koeppen publicó tres obras de ficción cargadas de ironía, cuyo objeto era la prosperidad de Alemania durante la posguerra. Su país, y su rapidísima recuperación, le producía asco por su carácter superficial, materialista y demasiado ansioso por reprimir los horribles recuerdos del Reich nazi. En todas sus novelas usó métodos estilísticos modernos. Así, en *Palomas en la hierba* (1951), comprimió en un solo día los asuntos de un grupo de personajes diversos en busca de placeres hedonistas. En *El invernadero* (1953), daba cuenta de políticos alemanes poco dignos de admiración situándolos en conferencias y reuniones, mientras que el protagonista se veía abocado al suicidio por su incapacidad para aceptar el poder de los antiguos nazis en Bonn, exponiendo a sus personajes sin compasión mediante amplias secciones de monólogo interior. Y, en *Muerte en Roma* (1954), utilizando la misma técnica, exponía furiosa y detalladamente los irreparables conflictos generacionales entre padres nazis e hijos antinazis. En la Alemania posnazi, Edipo estaba vivo y se sentía mal. El abierto desencanto de Koeppen con la Alemania de posguerra, al igual que su rabia, eran tan inusuales como la actividad política de Grass en favor del Partido Socialdemócrata, que era socialista moderado. Por regla general, los narradores vanguardistas alemanes no se habían sumergido en el pantano de la política práctica. Grass rompió con eso, como lo hizo con otras muchas convenciones alemanas.

Por su parte, un puñado de pintores alemanes de vanguardia se resistió menos que sus cofrades literarios a hacer frente al legado vergonzoso que su país les había dejado para que se apañaran con él. Directamente, pero con más frecuencia indirectamente, recordaban los años del nazismo con una especie de urgencia horrorizada. Algunos, los más prominentes entre ellos, eran emigrantes del Este a Berlín Oeste que albergaban un cierto resentimiento. El primero fue Georg Baselitz, quien se trasladó en 1957, a los diecinueve años, seguido cuatro años más tarde por Gerhard Richter, que por aquel

entonces tenía treinta y uno. Estos y otros modernos tuvieron que enfrentarse a dos oponentes: el realismo socialista que felizmente habían dejado atrás y las abstracciones extremadamente derivativas que los pintores de la Alemania Occidental estaban produciendo en masa. Baselitz y sus seguidores insistían en realizar pintura figurativa, pero que carecía de proporciones y de todos los refinamientos de la muñeca, como si sus autores fuesen aficionados sin mucho talento. La obra de Baselitz *Große Nacht im Eimer* (*Gran noche tubería abajo, 1962-1963*) muestra un chico desnudo muy distorsionado, de pie mientras agarra un enorme pene, y su cara y su figura están llenas de salpicaduras de pintura. A pesar de todas las negativas de Baselitz («Nunca he intentado provocar. Mi intención era distanciarme del *tachisme* y de la pintura abstracta»),[4] parece como si, desafiando los cánones del buen gusto y las reglas de la técnica pictórica, el artista le hubiera mostrado a todo el mundo —al Este y al Oeste, a toda la burguesía, por no hablar ya de los padres alemanes— la poca consideración que le merecían.

3

Evidentemente, los franceses estuvieron entre los vencedores en la guerra, pero también ellos tenían recuerdos que intranquilizaban sus conciencias, aun cuando no fuese tanto como a los alemanes. Fue fácil saltarse las protestas de los literatos franceses y ejecutar por traidor al novelista y crítico fascista Robert Brasillach. Fue incluso más fácil complacer el impulso de venganza indignada mediante la humillación de jóvenes francesas, rapándoles la cabeza y burlándose de ellas por «colaboración horizontal» al haber tenido amantes de las fuerzas ocupantes, hubiese sido por dinero, por sentimiento de abandono sexual o, simplemente, por un par de medias de seda difíciles de encontrar. Hubo espectáculos de *épurations*, altisonantes y con gran afluencia de público, por todo el país. Aunque, finalmente, Francia les reconocería el derecho al voto a las mujeres en ese mismo momento (agosto de 1944), el placer popular ante su humillación en semejantes circos huele a represalia apenas velada contra las mujeres, como si la rectificación de un agravio femenino que venía de antiguo, y que siempre figuró de manera prominente en la agenda moderna (con raras excepciones, como las de Strindberg y Hamsun), hubiese despertado la resistencia de los franceses, atrapados en un nuevo orden de cosas.

A los eficaces pequeños comerciantes que prosperaron durante la ocupación alemana y bajo el servil gobierno de Vichy, sin embargo, quienes cuando más convenía descubrieron sus sentimientos patrióticos mientras las tropas aliadas avanzaban hacia París, era más difícil identificarlos, porque habían sido mucho más habituales. El novelista cómico Jean Dutourd, en un cuento menor de inmenso éxito, *Au Bon beurre* (1952), denunció de manera sarcástica el oportunismo desenfrenado que se extendió, en un momento problemático, entre la pequeña burguesía francesa. No eran otros que los chaqueteros que siempre encontraban el momento oportuno para empezar a gritar *Vive De Gaulle!* Durante cuatro años, desde junio de 1940, el general De Gaulle había sido un portavoz infatigable de las fuerzas contrarias a Vichy, abogando desde Londres por la Francia libre. Después, desde la liberación de París, en agosto de 1944, hasta su muerte en 1970, con una notable interrupción, el alto, austero, culto y casi regio De Gaulle fue una figura mágica para su patria.

Muchos de los nuevos adeptos que adoraban a De Gaulle, al igual que los muchos de entre ellos que se vanagloriaban de manera exagerada, y con frecuencia también imaginaria, de sus hazañas heroicas con la Resistencia (lo cual recuerda a los alardes de los alemanes que habían detectado algún abuelo judío entre sus antepasados), mostraban síntomas de tener sentimientos de culpa medio conscientes a causa de su insensibilidad, de su servilismo o de su xenofobia, o de su búsqueda desesperada por una coartada; pero, afortunadamente para su recuperación, la cultura francesa lo convirtió todo en literatura. Parafraseando a Voltaire, si Jean-Paul Sartre no hubiera existido, habría sido necesario inventarlo.

En las recensiones acerca de Sartre, y había muchas, hubo un tema personal que provocó debates desde el principio: ¿se trataba de un filósofo que coqueteaba con la literatura o de un *littérateur* que jugaba con la filosofía? Para Sartre, éste no era más que un falso problema: él veía ambas cosas como aspectos de una postura intelectual única, activa y muy meditada. Cuando estaba filosofando, aligeraba sus tratados con pasajes estilizados; cuando estaba escribiendo una obra de teatro o una novela, dramatizaba sus tramas, que no eran gran cosa, con sus principios existencialistas. Fuese en el campo de la literatura o en el de la filosofía, tales actitudes eran indiscutiblemente modernas. Intenso y poco convencional, el existencialismo tenía una originalidad emocionante y una orientación subjetiva; su reivindicación de los escritos del teólogo danés Søren Kierkegaard, con un siglo de antigüedad, no sugerían tanto una gran

riqueza de antepasados como una gran escasez de ellos. Aun así, durante algunos años, mientras los existencialistas propusieron respuestas heterodoxas a las cuestiones perennes, su gravedad y sus llamadas al valor gozaron de reconocimiento internacional. Y los modernos podían poner en práctica las dos facetas del trabajo de Sartre: si hubiesen necesitado una filosofía —aunque en realidad no la necesitaban—, su existencialismo, que apareció por primera vez a finales de los treinta, habría sido un competidor de primera magnitud.

Llamó mucho la atención el hecho de que Sartre hubiera colocado al animal humano en primera línea de su pensamiento. En una conferencia de 1946 y citada infinitas veces, mantenía que el existencialismo es un «humanismo», término vago y abierto a interpretaciones divergentes: la mayor parte de los lectores interpretaron que su significado era una afirmación tajante del autor en el sentido de que las preocupaciones humanas eran fundamentales, mucho más que las categorías abstractas de los metafísicos. Es verdad que, en *Huis clos*, una obra representada por primera vez en 1944, Sartre hace decir a un personaje, en una de esas frases tan a propósito para citar que abundan en su trabajo: *L'Enfer, c'est les autres* («El infierno son los demás»). Pero este lacónico *bon mot* no es representativo del pensamiento de Sartre, que no era un misántropo, excepto contra los burgueses.

A su juicio, el individuo está condenado a ser libre: libre, en el sentido de que hace de sí mismo el autor de su propio ser; condenado, en el sentido de que dicha libertad acarrea las más pesadas responsabilidades. Y estos deberes son especialmente arduos porque no hay un Dios que guíe y restrinja las acciones humanas. Mientras que varios teólogos desarrollaron un existencialismo cristiano para que rivalizase con el de Sartre, el núcleo imprescindible de las creencias —o, mejor, de la falta de creencias— de éste era el ateísmo. Los seres humanos se ven arrojados al mundo para crearse un camino propio. Su vida sin Dios, carente de un orden moral autoritario impuesto por una deidad, muestra el absurdo y la esencial falta de sentido de la existencia. La situación humana recuerda a la que aparece una vez que el complejo de Edipo se ha resuelto mediante la muerte del padre, la cual, otorgando nuevas libertades, impone nuevas obligaciones. En pocas palabras, el existencialismo era la más exigente de las filosofías.

En la Francia de 1940, derrotada en la guerra y ocupada por tropas enemigas, las obligaciones existencialistas se vieron traducidas de forma natural en demandas políticas, y Sartre demostró ser un modelo adecuado para sus camaradas librepensadores: sirvió en el ejército francés, fue capturado, se escapó en 1941, se unió a la Re-

sistencia y siguió filosofando. Polemista brillante, expuso su pensamiento en tratados, ensayos, novelas y obras teatrales. Más tarde, explicó que había sido la Segunda Guerra Mundial la que había despertado la orientación política en su mente, dándole a sus puntos de vista éticos una orientación práctica, de la misma manera en la que la Primera Guerra Mundial había reclutado al arquitecto Walter Gropius para la buena causa realista de la política de izquierdas.

Ahora bien, en la década de 1950, los compromisos políticos de Sartre lo llevaron a posiciones indefendibles. Sus puntos de vista se complicaron a causa de la lucha de la colonia francesa de Argelia por su independencia. Durante el conflicto, que duró ocho años, ambos contendientes lucharon con una ferocidad raramente vista. La guerra acabó en 1962 con la victoria de Argelia, y situó a Sartre en una encarnizada oposición respecto a la política de su gobierno, que había permitido algo que el pensador condenaba absolutamente: el uso de la tortura.

Comparados con las emociones que esta guerra «francofrancesa» despertó en Sartre, sus sentimientos respecto a la Unión Soviética eran la simplicidad misma. Ser un infatigable comentarista de las vanguardias había situado a Sartre, casi inevitablemente, en la izquierda, lo que le obligaba —al igual que a todos los intelectuales franceses y a millones de votantes de a pie— a mantener puntos de vista acerca de la política interior y exterior de la Unión Soviética. Tras los fracasos estrepitosos de otros partidos políticos, para muchos votantes franceses, votar por la lista de candidatos del Partido Comunista Francés parecía una elección más que respetable, y Sartre se unió a ellos. Durante media docena de años, permitió que su repugnancia ante la clase media pasase por encima de sus observaciones, bastante más juiciosas, acerca de las realidades francesas y soviéticas. Se había convencido a sí mismo de que Estados Unidos, que por aquel entonces se encontraba entre las garras de la cruzada «anticomunista» del senador Joseph McCarthy, estaba lanzando un nuevo fascismo, mientras que la Unión Soviética, a pesar de sus evidentísimos defectos (que él ya había condenado sin cortapisas con anterioridad), apoyaba la buena causa de la paz mundial. Este autoengaño se derrumbó en octubre de 1956, cuando las tropas de la URSS aplastaron la revuelta popular en Hungría, una invasión que Sartre denunció llanamente como «agresión soviética». Pero estos cambios de bando apologéticos en relación con «el gran experimento bolchevique» no minimizaron la influencia de sus ideas filosóficas sobre la cultura contemporánea.

4

Por suerte para él, el errático itinerario político de Sartre, que, desde luego, no era muy digno de crédito, le importó menos al público que sus novelas y obras de teatro, que, directa e indirectamente, presidieron dos de las grandes aventuras de la posguerra literaria: el Teatro del Absurdo y el Nouveau Roman. Durante la década de 1950, los dramaturgos experimentaron con un mundo hecho para la banalidad, la incomunicación y la decepción sin fin. En el teatro del absurdo, los actores no discutían ideas, sino que las ejemplificaban. En una obra del absurdo, *El Rinoceronte* (representado por primera vez en 1960), de Eugène Ionesco, un ciudadano inocente observa con revulsión como quienes le rodean, incluyendo a su guapa secretaria, se van convirtiendo en rinocerontes, en un contagioso ataque de conformismo. En *Esperando a Godot*, de Samuel Beckett, dos personajes hablan uno tras otro bajo un árbol seco mientras esperan, parece ser, a Dios. En pocas palabras, lo que compartían los dramaturgos del absurdo era un desafío a las convenciones siempre respetadas que el teatro había empleado sin reservas durante siglos.

El más celebrado de los autores vanguardistas del absurdo, el maestro reconocido de los demás, era el escritor irlandés Samuel Beckett, un importante novelista, además de dramaturgo, que había escrito la mayor parte de su obra en francés. En su obra más conocida y más ampliamente representada, *Esperando a Godot*, escrita en 1948, experimentaba con una angustia difusa, a menudo inconcreta, con un humor genial y con giros verbales hilarantes. Ahora bien, el mensaje fundamental de Beckett, que derivaba menos de Sartre que de Schopenhauer y de su propia experiencia, era que la vida es una catástrofe desde el nacimiento, que el aislamiento es un elemento inevitable de la condición humana y que la salvación, incluso aunque nos la han prometido, no llegará jamás; ni el conocimiento de uno mismo. En uno de sus dichos, tan a menudo citados, Becket señalaba que sea lo que sea que uno emprenda, va a fracasar, y que su única alternativa es fracasar de nuevo, pero mejor, la próxima vez.

Era ésta una doctrina difícil. Cuando el crítico del *New York Times* Brooks Atkinson hizo la reseña del estreno de *Esperando a Godot* en Nueva York, en 1965, se excusaba —«No esperen que esta columna explique» la obra, escribía—, aunque concluía que este «misterio envuelto en un enigma», con su «extraña fuerza», conseguía transmi-

tir «algunas verdades melancólicas acerca del destino sin esperanza de la raza humana». Los adeptos incondicionales de Beckett han insistido en que ésa no es una lectura completa de la obra, pero se acerca mucho a lo que los lectores y el público sintieron al verla o leerla.

Entre quienes se negaron a explicar *Esperando a Godot* se encontraba el mismísimo Beckett. Cuando su amigo, el director estadounidense Alan Schneider, le preguntó acerca del significado de este drama tan poco dramático, Beckett replicó: «De saberlo, lo hubiera puesto en la obra».[5] Y no es que estuviese intentando tomarle el pelo o hacer sufrir a su interlocutor, sino que, para él, era una sencilla verdad el hecho de que no sólo no se pueden conocer las respuestas, sino, incluso, que las preguntas más fundamentales —acerca del nacimiento o, aún en mayor medida, acerca de la muerte— no son susceptibles de un esclarecimiento firme. Lo que había quedado claro era la depresiva revisión que había llevado a cabo Beckett de la célebre prueba cartesiana de la existencia humana: sufro, luego existo.

El innombrable, la última de las novelas de la trilogía de Beckett (1951-1953), acaba, como es notorio, con una angustiada admisión de ignorancia, redoblada por el deber de persistir: «No sé, nunca sabré, en el silencio no sabes, tienes que seguir adelante, no puedo seguir adelante, seguiré adelante». Seco y ambivalente, se trata del rechazo más radical que se pueda concebir de la coherencia ordinaria, se trata del pensamiento moderno más extremo y sin concesiones. *Molloy* y *Malone muere*, las novelas que habían precedido a *El innombrable*, habían preparado el camino. Las tres son relatos lacónicos en primera persona, en su mayor parte, largos monólogos que saltan sin ton ni son de un tema a otro, cuya cronología se va viendo alterada de manera arbitraria, y que pierden (de forma igualmente arbitraria) su tiempo desesperanzado en inconveniencias absolutamente sin importancia. En la primera frase de *Molloy*, Beckett nos deja ver que el héroe epónimo de la novela, que busca a su madre ansiosamente, está ya en la habitación de su madre. Malone intenta desesperadamente descubrir su verdadero yo, pero reconoce que éste siempre seguirá oculto. Y *El innombrable* es la culminación de estas búsquedas: una resolución que es tan absurdo seguir como dejar de seguir.

De entre los muchos panegíricos sinceros que se le han dedicado a Beckett, el más digno de mención se debe a Harold Pinter. Éste, el más conspicuo practicante del teatro del absurdo en inglés, había

ido a la escuela de Beckett: «Cuanto más lejos va —escribió acerca de su preceptor—, mejor me sienta. Yo no quiero filosofías, tratados, dogmas, salidas, respuestas... ningún artículo de la sección de rebajas. [Beckett] es el escritor en activo más valiente y falto de remordimientos, y, cuanto más me mete la nariz en la mierda, más agradecido le estoy». Y, sin embargo, para hacer aún más portentosa su alabanza, Pinter insistía: «Su trabajo es hermoso».[6] El hecho de que en 1969 se le concediera al marginado voluntario Beckett el Premio Nobel de Literatura, el máximo honor para un integrado, deja ver que el comité de selección compartía el entusiasmo de Pinter. Así pues, parece perfectamente adecuado que, en el 2005, el discípulo más conocido de Beckett, Pinter, que políticamente es un adversario incluso más fanático de la forma de pensar del *establishment* de la clase media, viniese a hacerle compañía a aquél, al serle concedido el Premio Nobel de Literatura.

Otros dramaturgos del absurdo, todos ellos sumamente en deuda con Beckett, eran menos austeros en sus dramas. De la misma forma en que Beckett podía reunir a sus personajes en un páramo devastado, Harold Pinter descubría que una sala de estar bien amueblada podía resultar igualmente amenazante. Beckett consideraba a la vida misma como el enemigo; sus camaradas se podían concentrar en sistemas políticos y sociales que encontraban odiosos. Pinter, que había sido poeta y pintor antes de convertirse en un prolífico autor, desarrolló una forma de hablar en escena —sus situaciones dramáticas se ganaron el dudoso honor de ser inmortalizadas como «pinterescas»— en la que sus personajes convertían conversaciones aparentemente inocuas en enfrentamientos rayanos en la hostilidad más profunda y aterradora. Puede que su violencia sólo sea verbal, pero no por ello es menos violenta.

5

En los excéntricos y, a menudo, hilarantes dramas de Eugène Ionesco, el moderno teatro del absurdo volvió a las preocupaciones del siglo XIX, cerrando así el círculo de rabia vanguardista en contra del orden convencional. De manera más brillante que ningún otro, Ionesco mantuvo invariablemente a la burguesía en su punto de mira, al menos tan ferozmente como Flaubert o Baudelaire. De la misma manera en que los predecesores de sus farsas trágicas (como él las llamaba) habían identificado cada uno de los síntomas de

convencionalismo y filisteísmo como «burgueses», Ionesco eligió esa misma etiqueta identificativa para unos personajes que padecían una angustiosa necesidad de orden, una negación de sí mismos absolutamente ritualizada y un miedo paralizante frente a la originalidad. En 1960, siendo ya un autor bien asentado, hablaba de su «lucha de diez años contra el espíritu burgués y las tiranías políticas».[7]

Hacia esa época, ya había identificado, en su primer éxito teatral, *La cantante calva* (1950), lo que él denominaba «la pequeña burguesía universal», una casta de gente intercambiable, «la verdadera encarnación del tópico, del eslogan, del conformismo, donde y cuando quiera que sea». Inspirándose en las conversaciones para memos de un libro de enseñanza del inglés —Ionesco, que estaba intentando aprender inglés, insistió en que había sido ese libro el que lo había convertido en un dramaturgo del absurdo—, mostraba a personajes que habían «olvidado absolutamente el significado de las emociones» y que habían «olvidado cómo ser»:[8] tomando a sus personajes de todos los estratos sociales, su infatigable imaginación se inventaba las variaciones más inteligentes que se puedan pensar. He aquí cómo se refería a ese proceso:

> Me puse a trabajar. Concienzudamente, copié frases enteras a mi cuaderno con la intención de memorizarlas. Al releerlas atentamente, no sólo aprendí inglés, sino también algunas verdades sorprendentes: que, por ejemplo, los días de la semana son siete —algo que yo ya sabía—, que el suelo está abajo y el techo arriba —cosas que también sabía ya, tal vez, pero acerca de las que ni había pensado nunca seriamente ni había olvidado—, y, de repente, estas cosas me parecieron tan asombrosas como indiscutiblemente ciertas.[9]

Ionesco tenía dos temas fundamentales, el reino del tópico y el terror de ser, de no ser, de la muerte, y ambos coincidían en sus obras. El lenguaje verdadero, en el mejor de los casos, transmite sentimientos, y, en el peor (es decir, hoy en día), se encuentra con que la atrofia de los sentimientos se manifiesta en el lenguaje común y en la trivialización o en la negación del ser. En consecuencia, las variaciones en el lenguaje no sólo eran posibles, sino que eran esenciales; y, hacia mediados de la década de 1950, Ionesco ya era un maestro creando versiones escalofriantes e ingeniosas, y tenía seguidores en todo el mundo.

Los dramaturgos del absurdo no estaban solos en sus experimentos modernos. Tenían una abundante compañía entre los narradores concentrados, como ellos, en París que formaban el reducido club del Nouveau Roman: Nathalie Sarraute, Claude Simon, Robert Pinget, Alain Robbe-Grillet, Michel Butor. Éstos no eran discípulos descerebrados de Sartre, aun cuando habían aprendido algunas de las técnicas de éste en sus obras *La edad de la razón* (1945) y *El aplazamiento* (1945) —los dos volúmenes iniciales de lo que hubiera debido ser una tetralogía, *Los caminos de la libertad*—, sino que, y esto era aún más importante, se habían sentido liberados por las innovaciones de éste para jugar sin miedo con artificios literarios. Dado que en sus novelas apenas pasaba nada, se podían permitir examinar minuciosamente el trabajo mental de sus personajes de ficción.

Los escritores cuyas obras de la década de 1950 agruparon rápidamente los periódicos bajo la rúbrica del Nouveau Roman eran sumamente conscientes del arte que creían necesario revolucionar, y lo enfocaron con una honestidad que llamó la atención de Sartre, quien la compartía. Intentaban hacer arte, no entretenimiento, pero, en su aversión por las tramas coherentes o por las explicaciones habituales de la motivación, tampoco eran herederos agradecidos de los realistas del XIX, sino que, más bien, aunque no usaran el término, eran modernos con carné, mientras cada uno seguía un camino elegido: una colectividad muy individualista.

En *L'Ère du soupcon* (1956), la primera colección de reflexiones teóricas de una nueva novelista, Sarraute argüía que el autor de ficción tiene que intentar construir seres humanos creíbles, cuya rápida sucesión de movimientos íntimos —una sonrisa, un gesto, un encogimiento de hombros—, aun cuando el observador fuese extraordinariamente certero, nunca deja de ser un ideal imposible para la interpretación. Sarraute tenía un bagaje excepcional por lo que se refería a la literatura extranjera, hasta el punto de que la expresión de su programa hubiera podido ser una revisión tardía de las intenciones de Knut Hamsun. Pero los *nouveaux romanciers* no eran muy partidarios de que se los etiquetase como seguidores de nadie, a menos que se tratase, claro, de Dostoievsky. Sarraute incluso le criticaba a Proust cierta vaciedad, aunque lo admiraba, al igual que desdeñaba a Virginia Woolf calificando su autocrítica como psicológicamente ingenua.[10]

De hecho, los nuevos novelistas no estaban ofreciendo nada más que una segunda edición de las técnicas de ficción modernas de antes de la guerra. Como mucho, conformaron una pequeña ola de es-

critores de vanguardia que repetían las mismas reservas que habían abrigado sus antecesores modernos frente a sus colegas tradicionales. Uno no tiene más que pensar en Strindberg denunciando a los novelistas de los años ochenta del siglo XIX, o en Virginia Woolf, cuatro décadas más tarde, denigrando aún más sutilmente, aunque un tanto injustamente, las novelas de Arnold Bennett.[11] Según la concepción de los nuevos novelistas de la posguerra, los autores menos convencionales de la generación anterior no habían sido capaces de captar adecuadamente los movimientos de la psique de sus personajes. Veredictos como ése dejan clara la independencia de sus convicciones, pero no su capacidad de juicio literario.

Nathalie Sarraute había nacido en 1902, y era la de más edad entre los nuevos novelistas. Su interés fundamental, a lo largo de su larga carrera como novelista, dramaturgo y ensayista, recayó en lo que llamaba «tropismos». Los tropismos son las respuestas fisiológicas que hacen que una planta se vuelva hacia una potente presencia exterior, como la luz o el calor, y son lo que sugirió a Sarraute el tipo de reacciones que un autor tiene la obligación de captar en primer término. En consecuencia, más que los enfrentamientos dramáticos, es lo trivial, lo banal, lo común lo que permite acceder a los «millares de pequeños movimientos» que conforman la vida mental. En las secciones cortas, sin numeración y sin títulos, de *Les Fruits d'or*, que es tal vez su novela más interesante y más enloquecedora, los sujetos de la enunciación van apareciendo sin preparación y sin identificación previas. Según se acaba descubriendo, su protagonista (y de esto ya se quejaron los críticos desde su publicación) no es una persona, sino una novela, y encima una novela mediocre, titulada (¡cómo no!) *Les Fruits d'or*.

Este libro imaginario que es también el héroe proporciona a la ironía de Sarraute un amplio espacio para jugar libremente con su texto. Fragmentos de conversación alternan con reflexiones anónimas, rotas, incompletas, en ocasiones deliberadamente ignorantes o de mal gusto. Una voz encuentra la novela «divertida... me reí» (toda la obra de Sarraute se encuentra plagada de elipsis). «Hay escenas... cuando pierde el tren... o cuando ese personaje, te acordarás, está buscando su paraguas, pero es que es irresistible... un verdadero Charlot.[12] Un estilo... Una fuerza... Mejor que Charlot.»[13] El Nouveau Roman, escribe Sarraute, «provoca un tipo misterioso y saludable de tormenta emocional que hace posible aprehender de un

solo golpe, como iluminado por un relámpago, todo el objeto con todos sus matices, sus posibles complejidades e, incluso —si por casualidad hubiera alguno—, sus abismos. En cualquier caso, no es que haya nada que perder, sino, así parece, más bien todo que ganar». Ahora bien, esta palmadita en el hombro de la novelista es, por muy inocente que se la suponga, sumamente problemática, teniendo en cuenta que los lectores se tenían que pelear con los textos modernos que tan pocas concesiones les hacían, si les hacían alguna. Si antes dijimos que el existencialismo de Sartre era una filosofía exigente, los nuevos novelistas franceses no eran menos exigentes con sus lectores.

Así pues, el principal interés de los nuevos novelistas era el mismo que el de los modernos clásicos: escribir a contrapelo de la narrativa de la época, descartando cualquier atisbo de sus principios tradicionales; como, por ejemplo, una secuencia lógica de acontecimientos, que tan sólo impone un mecanismo ordenador, que por lo tanto es engañoso, en un mundo desordenado. Preocupaciones tales como el suspense o el desarrollo de los personajes eran para ellos como carteles que señalaban hacia lo obvio y lo convencional. En dos palabras, los *nouveaux romanciers* les imponían a sus lectores la ardua tarea de reconocer a los personajes de ficción sin que se les hubiesen proporcionado las pistas habituales. En *Historia* (1967), de Claude Simon, casi todos los párrafos se interrumpen en mitad de una frase, y ninguno de ellos tiene nada que ver con el anterior. La consecuencia fue que estas narraciones contaron con un público más fiel, quizás incluso más numeroso, en los cursos que ofrecían los departamentos de francés de las universidades estadounidenses que en el mercado de las librerías parisinas. Los rompecabezas ofrecidos por los nuevos novelistas se vieron analizados en dichos ambientes académicos con un celo que la mayor parte de los lectores franceses hubiera encontrado sorprendente.

El más famoso de estos nuevos novelistas era Alain Robbe-Grillet, quien consiguió gran parte de su celebridad al hacerse con apoyo procedente del exterior: el cine. La más conocida de sus excursiones cinematográficas fue *El año pasado en Marienbad (L'Année dernière à Marienbad)*. Dirigida en 1961 a partir de una de sus novelas por Alain Resnais, se trataba de una película moderna, con un guión firmado por el autor de la novela, que ganó el gran premio en el Festival de Cine de Venecia. Robbe-Grillet subrayaba en ella su inconformis-

mo manteniendo la «acción» en la oscuridad, reducida en gran medida a atisbos, con un diálogo estilizado que no tiene nada en común con el habla corriente. Se centra en un triángulo; irónicamente, la más convencional de las tramas: un año antes del momento en el que transcurre la película, un hombre (X) desconocido y sin nombre, probablemente también sin compromiso, se enamora de una mujer (A) que ha conocido en Marienbad y la convence de que abandone al hombre (M) con el que está (¿su amante?, ¿su marido?). Pero ella le hace a X esperar un año, y ese año ha pasado ya. Prácticamente, todos los diálogos que oímos son los dirigidos a A por parte de X, quien recuerda de manera compulsiva todos los lugares que habían visitado juntos en el elegante balneario o en sus alrededores el año anterior. Ella se resiste inútilmente a la reactualización que él hace de su aventura y parece casi seguro que, al final, se irán juntos de Marienbad.

El clima que domina la película refuerza el esfuerzo del autor por sugerirlo todo y no explicar nada: se muestra a sus personajes llevando ropas diferentes en una misma escena; los decorados, como el parque que rodea el palacio, están fotografiados con efectos especiales, como los árboles que no proyectan sombras mientras que las personas que están cerca de ellos sí que lo hacen; la única acción clara es una increíble escena de violación, tal vez una fantasía. La pregunta de a quién estaban dirigidas las novelas o las películas modernas había sido difícil de responder durante décadas, y los nuevos novelistas no hicieron sino exacerbarla. Ahora bien, su sola presencia, apuntalada indirectamente por la de pintores modernos como Jean Dubuffet, el más apasionado de los artistas antiburgueses, tuvo su importancia a la hora de fortalecer la convicción, entre los franceses sin lugar a dudas, de que Francia era una vez más un jugador de primera magnitud en el tablero de la alta cultura.

Una era de ingenio

1

Las amenazas que había supuesto la posguerra para la supervivencia de lo moderno eran algo más profundo que una simple carencia de talentos sobresalientes. Una vez más, tenía que hacerle frente a la reaparición de una objeción filosófica básica que se remontaba hasta Duchamp, y que se veía confirmada por los contemporáneos sin

necesidad de citar, ni siquiera de conocer, tal fuente de inspiración.[14,*] ¿Qué es arte? O, quizá aun mejor, ¿qué no es arte? Entre otras cosas, estas preguntas eran consecuencia de avances tecnológicos como el perfeccionamiento de las películas en color, de la televisión, de los aviones a reacción y de otras bendiciones de la era de la máquina. Esto aceleró la democratización de la alta cultura y, en consecuencia, planteó más perentoriamente que nunca temas básicos acerca del lugar que pudiera ocupar lo moderno, esa forma aristocrática del arte, en la cultura posterior a 1945.

Las filas de los modernos sufrieron una transformación de suma importancia cuando los estadounidenses se sumaron a la batalla. En el mundo nuevo que surgió tras la guerra, éstos empezaron a tomar parte de manera activa en la modernidad cosmopolita. Su apuesta más ambiciosa por la autonomía fue en el campo de la pintura, con el expresionismo abstracto, que consiguió seguidores del otro lado del Atlántico. Los franceses tenían incluso dos nombres para referirse a él: *tachisme* y *art informel*. Así, el mundo del arte entró en una nueva fase, en la que el expresionista abstracto más prominente, Jackson Pollock, fue pronto casi tan famoso en Europa como en Estados Unidos.

Al igual que otros apodos colectivos, también el expresionismo abstracto abarcaba divergencias muy notables, pero, con la excepción de Willem de Kooning, en cuya perturbadora serie de mujeres enormemente distorsionadas se podía reconocer un gesto de misoginia, las obras que produjeron fueron claramente no figurativas. Aun cuando los especialistas en la obra de Pollock —a los que éste mantuvo atareados con sus óleos— detectaron en ella atisbos de elementos representativos, como figuras humanas, el gran público la veía como lo más cercano a la pintura pura que se pudiera imaginar. A diferencia de lo que le ocurría al espectador de un cuadro impresionista, con Pollock el observador tenía más probabilidades de ver algo en un segundo vistazo que a primera vista.

Jackson Pollock tiene un puesto asegurado en el panteón moderno. Mediante la combinación de sus dos elementos distintivos —el anticonvencionalismo y la subjetividad—, se ha situado como uno de los modernos más representativos. Sus enormes cuadros «a gote-

* La historiadora del arte Barbara Rose ha señalado, con toda justicia, que «Jasper Johns ha sido descrito como un seguidor de Duchamp, pero en su obra nada implica que conociese siquiera a Duchamp hasta 1960».

rones», realizados fundamentalmente entre 1947 y 1950, chocaron al público, que los encontraba excéntricos, desconcertantes, en una palabra, heréticos, aunque hubo quienes creían que, de alguna manera, eran majestuosos. El mismo Pollock insistía en que las raíces de su arte eran profundamente personales. Decía que la verdadera fuente de su inspiración era el inconsciente, aunque, a pesar de que en su historial figuraba el haber seguido un psicoanálisis junguiano y haberse dado cuenta de que el universo de Jung le resultaba más cercano que el de Freud, los estudiosos del arte de Pollock nunca llegaron a ponerse de acuerdo acerca de cuánto, en su pintura, surgía de las presiones inconscientes y cuánto de una práctica consciente y deliberada. Pollock estaba seguro de tener la respuesta: «Mi pintura no sale del caballete —decía—. En el suelo me encuentro más cómodo. Me siento más cerca, más como una parte del cuadro, dado que así puedo andar a su alrededor, trabajar desde los lados y, literalmente, estar dentro de la pintura». A lo que, significativamente, añadía: «Cuando estoy dentro del cuadro, no soy consciente de lo que estoy haciendo. Sólo después de un período de familiarizarme con él veo lo que he estado haciendo».[15]

Clement Greenberg, el más poderoso de los críticos modernos de arte en la época y partidario del expresionismo abstracto, saludó a Pollock como el más fino de los pintores no figurativos, incluso por delante de los más extraordinarios competidores europeos (Greenberg realizaba a menudo evaluaciones comparativas como si se tratase de carreras de caballos). En 1943, cuando Pollock tenía treinta y un años, tuvo lugar su primera exposición en solitario en la galería de vanguardia de Peggy Guggenheim, Art of This Century. De todas formas, la verdadera fama le llegó cuatro años más tarde, cuando empezó a exponer sus cuadros de goterones, tan admirados por su forma de realizarlos como por sus resultados.

Disponemos de testimonios fotográficos de Pollock construyendo estas obras capa tras capa. El lienzo, suelto, yace en el suelo de su estudio, el pintor está de pie sobre él y o bien vierte o, blandiendo una gran brocha, esparce la pintura, formando lo que puede convertirse en una pauta a cuyo dibujo contribuyen las gotas caídas de la brocha y las irregularidades de las manchas. En un ejemplo típico, *Number 2*, un enorme cuadro horizontal de 1949 —que tiene más de cinco metros de ancho—, unas mareantes líneas de color que van de finas a gruesas se entremezclan con líneas negras para formar un patrón complejo sobre un fondo liso de color marrón. La subjetividad absoluta de lo moderno nunca se ha expresado en el arte de manera más agresiva que en este cuadro.

A partir de ahí, Pollock se convirtió en un observador privilegiado de su propia obra, según ésta fue desvelándole gradualmente lo que, según él decía, había tenido en mente desde el primer momento. Después de todo, nada podía estar tan lejos de las técnicas tradicionales para aplicar la pintura al lienzo como que el artista la vertiese mientras caminaba alrededor de éste. Aun así, las producciones de Pollock encontraron ecos positivos entre los modernos aficionados al arte, intrigados, pero impresionados.

Sin embargo, otros espectadores, poco acostumbrados a sus procedimientos revolucionarios, a su peculiar reivindicación de la inmortalidad, no tuvieron tan claro cómo responder a su arte. Greenberg, en cambio, marcó la cadencia del mercado al ver emerger una pauta del caos aparente: «Pollock lucha contra el orden estético desde la apariencia del accidente, pero sólo desde la apariencia». Este hecho fundamental, escribió Greenberg en 1969, puede ser difícil de descifrar en un primer momento. «Lo azaroso de la ejecución de Pollock, con todo ese complicado goteo», significaba que «el verter, salpicar, embadurnar y manchar con pintura» parecía estar tragándose y eliminando todo elemento de orden. «Pero se trata más de una connotación que de un efecto verdadero. La fuerza del arte mismo radica en la tensión (por utilizar una palabra ineludible en esta jerga) entre las connotaciones de aleatoriedad y el orden estético sentido y verdadero, al cual contribuye cada detalle de la ejecución.»[16] Tras instalarse en Nueva York en 1930, Pollock exploró las amplias posibilidades de la pintura de vanguardia y, como es sabido, las combinó con sus famosos y controvertidos cuadros de goterones. Cualquiera que hubiese sido el éxito de los lienzos con los que Pollock llegó al clímax de sus experimentos estéticos, la aventura en sí misma era ya una forma extrema de rebelión moderna. Sus cuadros a goterones no fueron tanto una apuesta por la libertad artística como, de hecho, su realización.

El expresionismo abstracto podía alimentarse de un pasado moderno aún vivo, de su repugnancia frente al realismo convencional, de modelos tomados en gran medida del surrealismo y, finalmente, de su propio encuentro, despojado de todo, con el acto de pintar. Greenberg defendía que el arte nos dice lo que ya sentimos, y que ni él ni sus pintores favoritos creían que dicho acto de comunicación fuese un proceso racional. En este nuevo marco de pensamiento, los pintores más dotados —tanto estadounidenses de nacimiento como

refugiados europeos— se apropiaron con entusiasmo de las oportunidades que les proporcionaba un arte sin la obligación de exactitud mimética. Para ellos, el lienzo en blanco era una invitación al juego estético libre, tan sólo controlado por la técnica, sujeto tan sólo a las demandas internas del arte, un juego absolutamente moderno.

Inevitablemente, este juego artístico desarrolló más de un estilo. Barnett Newman produjo lienzos gigantescos pintados de un solo color, alterado únicamente por una fina línea vertical, superando con ello a Mondrian. Harold Rosenberg, el único rival serio de Greenberg por el papado de la crítica de arte contemporáneo en Estados Unidos, escribió en *The New Yorker* que las intenciones de Newman «iban más allá de provocar estímulos en la retina de los espectadores. Su programa era el de obligar al vacío a gritar su secreto»,[17] un objetivo ambicioso, aunque más bien misterioso, que compartía con otros expresionistas abstractos, como el erudito y culto Robert Motherwell, cuyas desnudas abstracciones eran celebraciones de Eros, y cuya serie de *Elegía a la República española* era un tributo pictórico al régimen destituido por las fuerzas fascistas. Así, las objeciones de los expresionistas abstractos respecto al «arte retiniano» eran coherentes con la denigración que mantuvo Marcel Duchamp durante toda su vida respecto al arte que tan sólo apela al ojo.

La influencia de Duchamp estaba en todas partes. Era el profeta —y el agente— más citado acerca del penoso futuro del arte; la sugerencia de barrerlo todo, que en 1960 ya había cumplido medio siglo, de que cualquier cosa —absolutamente cualquier cosa— podía ser llamada obra de arte, incluyendo su propia obra, no requería ni investigación ni erudición. La famosa pala de nieve y la copia del tamaño de una postal y ligeramente mutilada de la *Mona Lisa* de Leonardo Da Vinci, dos de las invenciones más famosas de Duchamp, no eran sino ilustraciones gráficas de su desolada predicción acerca del destino del arte.

2

Lo que hizo tan poderosa a esta propuesta tan radical a partir de 1960 fue que el *pop art* le proporcionó un resurgimiento espectacular. La emergencia y la triunfante carrera del *pop art* han demostrado ser un momento decisivo en la historia del Modernismo, en el que estos nuevos pintores de moda buscaron reunir el gran arte y el que no lo era en una única categoría. Se trató, como veremos, de una

boda a la fuerza que no aportó mucha felicidad conyugal. El *pop* estaba revolviendo sin cortapisas las categorías aceptadas en las artes —lo no convencional con la pintura de tópicos, la originalidad con los facsímiles, el arte comprometido socialmente con el arte por el arte—, lo que, en gran manera, reducía a pura futilidad el ya de por sí arduo esfuerzo de definir la naturaleza del arte y de predecir su destino.

Los artistas *pop* tuvieron suerte con sus tutores, especialmente con Hans Hofmann. Éste era un pintor nacido en Alemania y formado en Europa, además de un profesor respetado que se había instalado en Estados Unidos en 1932, cuando apenas había cumplido la cincuentena. Había fundado escuelas de arte en Provincetown y en Nueva York, y había enseñado mediante el ejemplo tanto como mediante el precepto. El estilo de su última época, que extraía su dinamismo de la interacción entre piezas rectangulares de brillantes colores en contraste, expresaba su convicción de que las fuentes supremas del arte son subjetivas. «La expresión creativa», enseñaba, es «la traducción espiritual de conceptos interiores en la forma», y alertaba a sus estudiantes de que «en consecuencia, la imitación de la realidad objetiva no es creación, sino diletantismo, o bien un logro puramente intelectual, científico y estéril».[18] Estos axiomas podrían mantenerse como expresiones concisas de la pintura moderna del siglo XX.

Y así, alrededor de 1960, después de que los estadounidenses se hubiesen impuesto en la competición global por el genio artístico durante algunos años, lo moderno se vio abocado a una época de crisis, por emplear un término usado en exceso pero que viene perfectamente al caso. Ninguna rama de las artes dejó ver esto más vívidamente que la pintura, que experimentó un torrente —mejor aún, una avalancha— de nuevas escuelas que rivalizaban unas con otras, y triunfaban, a una velocidad vertiginosa. «Están el *assemblage*, el pop y el *op*», escribía Greenberg en 1969. Naturalmente, él tenía sentimientos ambiguos respecto a su lista. «Están el borde duro, el campo de color y el lienzo con forma; están el neofigurativo, el *funky* y el medioambiental; están el minimalismo, el cinético y el luminoso; están sistemas computerizados, los cibernéticos, los participativos, etc.»[19] Prácticamente todos ellos, debo añadir, pretendían ser miembros de la familia moderna.

Algunos de estos pretendientes eran auténticos extremistas. En el 2005, en un largo estudio acerca del *performance art*, Barry Gewen, un editor del *New York Times Book Review*, se refería al pun-

to que llamaba «cualquier cosa se convierte en un problema». Como él sabía, dicho dilema se remontaba casi un siglo, hasta Duchamp, pero en manos de los incendiarios precisos a los que se estaba refiriendo, la cuestión adquiría una relevancia nueva. Vale la pena citar profusamente la reseña de Gewen, *State of the Art*.

> En 1975, Chris Burden se hizo crucificar en el techo de un Volkswagen. estaba creando una obra de arte. Una década más tarde, Hermann Nitsch puso en escena una *performance* de tres días en la que los participantes destripaban toros y ovejas que arrojaban en cubas donde pisaban la mezcla de la sangre y las entrañas con uvas. Otra obra de arte. Rafael Ortiz le arrancó la cabeza a un pollo y golpeó los despojos contra una guitarra. Ana Mendieta, de la que hubo una retrospectiva en el Whitney en 2004, también decapitó un pollo e hizo chorrear la sangre por su cuerpo desnudo. Como ha observado un crítico, «los animales no parecen estar a salvo en el mundo del arte». Tampoco los artistas. Se han cortado en lonchas con cuchillas de afeitar, se han insertado agujas en el cuero cabelludo, se han revolcado desnudos sobre cristales rotos, se han colgado de ganchos para carne y se han sometido a *performances* de operaciones quirúrgicas durante las cuales los espectadores podían entablar conversaciones con la artista-paciente. En 1989, Bob Flanagan se clavó el pene en una tabla de madera.

Llegado a un determinado punto de este doloroso y repelente catálogo de exhibiciones sádicas y masoquistas, Gewen se encontró constreñido a causa de su lugar de publicación: «Un artista vienés, Günther Brus, llevó a cabo una obra ya famosa —o, cuando menos, notoria— en la que orinaba y defecaba en un escenario, y después se masturbaba mientras cantaba el himno nacional austríaco (otros aspectos de esta pieza no se pueden describir en un periódico destinado a todos los públicos)».[20] Al fin, diría algún filisteo triunfante, el revolucionario ha quedado en evidencia ante el buen burgués. Pero un ejemplo de las empresas estéticas pseudomodernas que menciona Gewen ha gozado de una cierta fama desde hace ya tiempo. «En 1960, el artista francés Yves Klein llevó a cabo una serie de "antropometrías" utilizando cuerpos desnudos de mujeres como pinceles», salvado para la posteridad por una fotografía en la que aparece una modelo guapa y delgada que está desnuda mientras la arrastran por el fango que sirve de pintura. La belleza, parece ser, es irresistible. Ésta es la libertad moderna reducida al absurdo.

De manera típica, muchos de los innovadores de la posguerra

publicaron manifiestos. Los minimalistas, fundamentalmente escultores que hacían piezas «tridimensionales», se concentraron en lo que consideraban la esencia del arte sin aditivos ideológicos, cubriendo el suelo de una galería de arte con fichas cuadradas o dejando un tablero pintado apoyado contra una pared. En esa época, el grupo Fluxus, bautizado en 1961 por George Maciunas, un lituano emigrado a Estados Unidos, puso en marcha un equipo cosmopolita que, de nuevo, se volvió hacia los divertidos juegos de los dadaístas y de Duchamp, afirmando que el artista, definido de forma muy laxa e incluyendo al aficionado inspirado, era indispensable. El pintor, decía Maciunas, «tiene que demostrar que cualquier cosa puede ser arte y que cualquiera puede hacerlo».[21] Media década más tarde, en 1967, Germano Celant, un crítico de arte italiano, bautizó a su tipo de arte —antiamericano, antitecnológico, impaciente con la fotografía y nostálgico de la artesanía a la manera antigua— *Arte povera*, y lo exportó con éxito. Resumiendo, la década de 1960 fueron un taller sobrecargado de experimentación incesante, pero ninguno de los que trabajaban allí tenía la suficiente energía estética o fue capaz de apelar a la belleza lo suficiente como para durar.

De manera habitual, esa época frenética se vio empantanada en lo que se dio por llamar *happenings*. Esto era un tanto engañoso: a pesar de su sugerente nombre, esos espectáculos no se limitaban a ocurrir, sino que se los escribía, ensayaba y representaba meticulosamente. Artistas pop como Jim Dine actuaban en ellos encantados. Los *happenings* presentaban escenas sin sentido que, en ocasiones, acompañaba una orquesta de cámara. En una de las primeras representaciones, Dine, que pronto sería conocido por incluir objetos tridimensionales, como corbatas, en sus lienzos, esbozaba rápidamente un automóvil y lo borraba igual de rápido, para volver a empezar. El lugar más habitual para las representaciones que mantuvieron este género era una galería de arte conscientemente moderna.

No voy a entrar en detalles acerca de otras escuelas, del arte de la tierra, de las instalaciones o del resto. A pesar de su tono lleno de confianza, a pesar de su popularidad entre quienes frecuentan las galerías, era imposible decir si sus múltiples liberaciones autoproclamadas mejoraron las respuestas de los espectadores o los frustraron aún más: eso dependía en gran medida del gusto del instalador. Hubo unos cuantos críticos que celebraron la diversidad del arte que estaba disponible, como una especie de pluralismo protestante, pero otros, más perspicaces, pensaron que era un síntoma serio de que la cultura vanguardista estaba en apuros, especialmente lo mo-

derno. Los escépticos, incluyendo al autor de estas páginas, deben de preguntarse si los más perturbadores de entre los ejemplos que da Gewen de vida en el arte contemporáneo no olían ya sospechosamente a síntomas de muerte que acechaban entre bastidores.

3

La más alarmante de estas señales de advertencia, aunque no fuese interpretada como tal de inmediato, fue el *pop art*. Su propio aspecto feliz y despreocupado ocultó desde un principio lo destructivo de sus implicaciones, y también su significado, no sólo al espectador sino a los propios creadores. Desde luego, ninguno de los dos pioneros, Jasper Johns y Robert Rauschenberg, explicaron nada sobre lo que habría de suponer su obra y la de sus asociados para la historia del arte. A finales de la década de 1950, Johns y Rauschenberg eran amigos íntimos que compartían estudio y se regalaban el uno al otro ejemplares escogidos de su trabajo; el primero era, y seguiría siendo, el artesano más sutil entre los artistas pop, dotado de una elegancia que conquistó en parte incluso a Clement Greenberg. Pintó fielmente mapas, banderas, dianas, puros números, todos ellos objetos cotidianos para todo el mundo, y volvió a plantear una vez más las dudas insistentes acerca de las relaciones entre arte y artefacto.

Lo dicho por Johns de sus lienzos no hizo más que sumar misterio al misterio. En 1958, Lawrence Alloway, crítico inglés apasionado por el *pop art* estadounidense, escuchó cómo Johns «explicaba» su lienzo, ya célebre, de las tres banderas estadounidenses, cada una de ellas centrada sobre la bandera mayor que tenía detrás: «Alguien dijo "No es una bandera, es un cuadro" —comentaba Johns—, pero ésa no era mi intención. No es un cuadro, es una bandera.»[22] Como tal afirmación era fácilmente reversible con el fin de defender de nuevo lo contrario, su valor explicativo venía a sumar cero. En cualquier caso, a Johns no parecía interesarle tanto hacer comprensibles sus cuadros como abrir nuevas posibilidades de respuesta ante un objeto banal una vez que había sido dignificado por la conversión en tema artístico.

Algunos artistas *pop* eran deliberadamente provocadores, y parecían buscar la sonrisa burlona con sus desaforadas creaciones. Claes Oldenburg se especializó en el montaje de esculturas abiertas a las más variadas interpretaciones, o bien, a ser posible, a ninguna en absoluto. Prácticamente adicto a los comestibles aumentados

hasta un tamaño antinatural, realizó *Hamburguesa con pepinillo y tomate pegados* (1963), que no requería imaginación alguna, y de hecho la prohibía. *Soft Pay-Telephone*, del mismo año, es un artilugio hecho de ceiba cubierta de vinilo, montado sobre un panel de madera, y tiene todo el aspecto de una imitación a tamaño natural de lo que su nombre indica, un teléfono público blando. La posterior *Chocolatina gigante* (1966) es simple y llanamente lo que dice ser. En ocasiones, las construcciones de Oldenburg parecen una invitación al comentario irónico. La famosa barra de labios descomunal montada verticalmente sobre un sistema de tracción a oruga (1969) podría constituir una crítica al complejo militar-erótico contemporáneo. O quizá no.

Causando un asombro divertido, los artistas pop vinieron a reclamar su lugar de privilegio en la historia del arte. Los miembros más conocidos de la tendencia desarrollaron un estilo personal muy singular, un estilo que compartía una sola cualidad con el resto, aun se trataba de una cualidad esencial. La principal fuente de las obras de *pop art* eran, como todo el mundo sabe, temas tomados de la cultura popular: objetos de uso cotidiano, como un peine; símbolos archiconocidos, como la bandera estadounidense; una versión ligeramente alterada de una plancha de viñetas cómicas; un desnudo frontal nada sentimental o una lata de cerveza de color bronce. Tales obras improbables eran muy fáciles de comprender, lo cual suponía una ruptura refrescante con las complejidades interpretativas que el estilo precedente, el expresionismo abstracto, había impuesto al público asistente a los museos. Sin embargo, incluso para los artistas con menores inhibiciones a la hora de tomar prestado, el esfuerzo que requería la ejecución de sus obras era mucho mayor de lo que podría sugerir un vistazo somero. De ahí sus protestas indignadas cuando los críticos depositaban sus lienzos en la papelera del arte popular. Ellos insistían en que se trataba de alta cultura.

Aquella indignación no era del todo convincente, pues dejaba demasiadas dudas por resolver. ¿Era el mensaje de los lienzos gigantescos y aparentemente heterogéneos de James Rosenquist una crítica al capitalismo estadounidense, o una carta de amor a su supremacía tecnológica?* En cuanto a la doctrina falsamente socioló-

* Disponemos de pruebas independientes de la obra de Rosenquist de que era muy crítico tanto con el complejo militar-industrial como con la vulgaridad seductora y barata de la mayor parte de la cultura popular.

gica de que todas las obras de arte están al mismo nivel, ¿era sólo un ejemplo del rechazo, tan de moda, de la discriminación cualitativa de tipo jerárquico, o acaso una intuición profunda sobre el lugar del arte en el mundo moderno? ¿Qué finalidad tenían los objetos humildes, tomados de lo popular, que tanto abundaban en los cuadros pop?; ¿se trataba de denigrar el *kitsch*, o de asimilarlo? Para Greenberg, el *pop art* (siempre con la excepción de Jasper Johns) era meramente novedoso, sin duda entretenido, pero no auténticamente renovador; era un arte que planteaba más dificultades de las que resolvía. En su opinión, tales exhibiciones de ingenio eran en esencia algo carente de profundidad, divertidas y nada más.[23] De lo que se acusaba a los artistas influyentes era de meter toda la pintura en el mismo saco y de no tomarla en serio, sino presentar su obra como simple entretenimiento del que pudiera disfrutar cualquiera. Esto mismo, sin embargo, estaba mostrando claramente la forma radical en la que el *pop art* subvertía el ideal de la modernidad, reconciliando lo irreconciliable por medio de la asimilación de dos áreas esenciales y esencialmente distintas del arte, lo culto y lo popular, que los modernos habían creído de crucial importancia mantener separados.

Las primeras respuestas al *pop art* por parte de los coleccionistas fueron diversas, pero aquellos lienzos no tardaron en convertirse en un elemento muy visible en las galerías avanzadas, las colecciones de los ricos osados y, poco después, de los museos de arte contemporáneo. Desde luego, los críticos de cierta edad no estaban a gusto con aquella avalancha de sorprendentes novedades; el abandono de los cánones que habían superado la prueba del tiempo era demasiado abrupto, demasiado escandaloso como para no topar con alguna resistencia. Con todo, no se podía negar que el *pop art* era entretenido y daba pie a la intriga cuando menos; su sentido del humor, tan raro entre los modernos, y su afecto por lo excéntrico fueron un bienvenido alivio para los admiradores de un arte tan difícil como el de Pollock y Newman.

Entre los artistas pop que competían por la atención en un mercado abarrotado y ruidoso, Roy Lichtenstein era probablemente el contendiente más fuerte, y superó a todos salvo a Andy Warhol (del que me ocuparé muy pronto). La impresión de cosa conocida que generaban en el espectador los cuadros de Lichtenstein, cuidadosamente redibujados a partir de tiras cómicas, no fueron más que el producto más famoso de sus apropiaciones. Su «copia» cómica y

descarada de uno de los retratos distorsionados de mujeres de Picasso, y una serie de cuadros de 1965 que tenían por tema las pinceladas, invitaban a realizar lecturas divergentes de su obra, cuyos estudiosos han señalado —imposible pasarlo por alto— que Lichtenstein era uno de los modernos más placenteros en su forma de hacer compatible lo incompatible. Por supuesto, todas las producciones del pop transgredían los límites tradicionales entre el arte serio y lo que no era más que juego. Lo que hacía tan atrayente la versión de Lichtenstein del pop era que las fuentes «populares» de las que extraía sus temas más conocidos eran en sí mismas ejemplos de arte popular, no meros números o hamburguesas, sino «cuadros» de artesanos desconocidos y por lo general anónimos que trabajaban para la industria de la historieta.

No hay manifestación más descarnada que la de Lichtenstein del fenómeno de obligar al arte culto y el popular a trabajar juntos, es decir, convertir el segundo en el primero; los elementos más destacados que toma prestados parecen comentarios sobre la visión freudiana de la naturaleza humana, con alardes vigorosos de sexualidad y agresividad. Presentan a bellas mujeres llorosas que cavilan sobre lo que pudo ser y no fue, y a aviadores estadounidenses volando aviones enemigos en pedazos. *Hopeless* (1963) muestra a una chica guapa que se lamenta, con los ojos llenos de lágrimas. «Así es como... ¡TENÍA que haber EMPEZADO! —musita para sí—, ¡pero no hay nada que hacer!» El mismo año Lichtenstein realizó *Whaam!*, en la que el soliloquio silencioso del piloto de caza estadounidense reza así: «Pulsé el botón de abrir fuego... y los cohetes surcaron el cielo ante mí», mientras su objetivo aparece letalmente envuelto en vivas llamas rojas y amarillas. La evidente cualidad *kitsch* del primero y la alusión al sadismo del segundo hacían de esta clase de pintura algo característico de la escuela *pop*.

4

La irresistible ampliación del catálogo de temas apropiados para el arte, que los pintores y escultores *pop* hicieron tanto por impulsar, alcanzó un límite exterior con *Brillo Box* de Andy Warhol, expuesto en 1964 en la New York Stable Gallery. Recuerda a la «composición» *4'33"* de John Cage por lo decisivo. Aquella pieza no musical, recordemos, consiste enteramente en un silencio que dura precisamente cuatro minutos y treinta y tres segundos. El filósofo estadounidense Arthur Danto, especialmente atento a los acontecimien-

tos del mundo de las artes, cuanto más desaforados mejor, consideró que *Brillo Box* era una revelación extraordinaria que suponía nada menos que la muerte del arte. Se diría que Duchamp, quien, como sabemos, había trabajado medio siglo antes con la misma destrucción como objetivo, no había sido capaz de lograr su propósito.

La caja de Andy Warhol que no era una caja tampoco era un cuadro ni una escultura exactamente, sino un recipiente tridimensional, un gemelo idéntico (vaya, no del todo idéntico) de la caja que emplean los mayoristas para empaquetar una docena de estropajos de la marca Brillo destinados a los minoristas. Las cuestiones que planteaba *Brillo Box* de Warhol eran de lo más perturbador, si bien ya conocidas: ¿Qué es una obra de arte? ¿Cómo se distingue entre tal cosa y el resto de los elementos de la creación?

La muerte del arte no significaba —y en este punto hacían hincapié los defensores de dicha tesis— que fuera a cesar la creación y venta de obras de arte, ni que el mundo del arte iba a consistir en pintores sin encargos y marchantes sin clientes. La gente acomodada quería, y seguramente seguiría queriendo, algo decorativo para colgar en sus paredes. Ciertas distinciones de sentido común iban a quedar claras para el gremio de avispado sentido comercial que vivía del arte. Es más, las diversas direcciones que estaban tomando las artes visuales y la literatura después de mediados del siglo XX eran, en una proporción abrumadora, cosa de artistas muy bien provistos de ingenio. Desde luego, sin necesidad de imitar la *performance* de la fanática que embadurnaba su cuerpo desnudo con la sangre del pollo que acababa de matar, los artistas pop cumplieron largamente con la labor de crear y mostrar obras de arte que, por mucho que gustaran a los compradores de arte de la época, habrían desconcertado o irritado a los pioneros más imaginativos de la generación precedente. Por tanto, al menos para algunos observadores, tanto discurso sobre la muerte del arte era algo reversible: ¿acaso no estaban los propios autores de la necrológica despejando el camino para un nuevo arte vivo?

Fue misión de Andy Warhol animar dicho debate y convertirlo en pasto del amplio público lector de la prensa. En el curso de una carrera increíble, se convirtió en toda una celebridad, y mantuvo viva su reputación de *glamour* gracias a experimentos inspirados que a veces le sorprendían incluso a él mismo. Desde luego, no todos los ingredientes de su fama eran obras de arte, a no ser que se quiera contar como tales una vida social muy variable y polimorfa y los encuentros oportunamente fotografiados con boxeadores, estre-

llas de cine, magnates de las finanzas e incluso miembros de la realeza, en Washington, París, Londres y Teherán. Incluso sin tener en cuenta los personajes espectaculares con los que se codeaba, las andanzas de Warhol daban suficiente de sí para llenar las páginas de cotilleo de la prensa diaria.

Warhol nació en Pittsburgh en 1928, de padres inmigrantes checos, miembros de una familia unida y disciplinada de católicos de rito bizantino. El apellido familiar era Warhola, y su decisión de prescindir de la vocal final en la adolescencia tardía fue una muestra temprana de un afán de notoriedad que le acompañaría toda la vida; en su opinión, el más breve «Warhol» era más eufónico y adecuado para un personaje público que su apellido de nacimiento. Desde la niñez mostró facilidad y pasión por el dibujo, y llenaba con sus esbozos toda hoja de papel que cayera en sus manos; había poco lugar a la duda en cuanto al arte como vocación de su vida. Antes de cumplir los veinticinco años, ya se había introducido en el mercado del arte publicitario muy bien remunerado, realizando anuncios de calzado de moda o ilustraciones para los relatos de publicaciones mensuales. Dicha buena fortuna —sus ingresos no tardaron en alcanzar cifras elevadas de cinco dígitos— no dejaba de ser un baldón: su trabajo para *Glamour* y *Mademoiselle* era visto por sus colegas del mundillo artístico como una traición, y Warhol tardaría años en deshacerse del aura odiosa de haberse dejado prostituir por el capitalismo.

No era la única desventaja que lastraba a Warhol. Tímido hasta el punto de que algunos de sus compañeros de clase dirían que le tenía miedo a todo, en la escuela se burlaban de él por ser el típico niño de mamá. Fueron frecuentes las temporadas de enfermedad durante la niñez, en las que solía quedarse a solas con su madre mientras sus hermanos asistían al colegio, y esos episodios reforzaron aún más el afecto entre madre e hijo. Parece ser que la señora Warhola fue la única mujer a la que amó jamás. En 1949, tras graduarse en el Departamento de Pintura y Diseño del Carnegie Institute of Technology de Pittsburgh, se llevó a su madre a vivir con él en Nueva York. Era una ciudad y una época emocionante para un artista joven y lleno de ideas artísticas osadas; era también la época en la que Jackson Pollock estaba lanzado a su pintura más radical. Aunque había bastantes aspectos de su vida adulta de los que Warhol no hablaba a su madre, nunca dejó de presentarle a los amigos especiales que iba haciendo.

Se hizo famoso, más que nada, a base de trabajo duro. Un rasgo revelador del modo que tenía de encontrarse a sus anchas en los círculos exclusivos de la *beautiful people*, cuyas andanzas llenaban las páginas de sociedad, era su facilidad para la frase memorable y las revelaciones personales sorprendentes que empezaban a circular enseguida de boca en boca. A diferencia de los dichos célebres atribuidos a Yogi Berra, el gran *catcher* de los Yankees de Nueva York, muchas de cuyas divertidas y lacónicas ocurrencias habían sido acuñadas por otros, las salidas memorables de Warhol eran propias. Reconocía abiertamente su pasividad: «Quiero que todo el mundo piense igual —declaró a *Art News* en cierta ocasión—. Alguien debería poder hacer todos mis cuadros por mí.» Y una abdicación reveladora: «Para mí, las cosas, cuanto menos tienen que decir, más perfectas son. ¿Para qué saber la verdad?». La vida como ser humano suponía una tensión agotadora: «A mí me gustaría ser una máquina, ¿a ti no?», le dijo a un reportero de la revista *Time*. «Nunca me ha emocionado ningún cuadro»,[24] le reconocía a otro entrevistador. En 1975, con la ayuda de un asistente perspicaz, reunió cierta cantidad de sus dichos y réplicas que ordenó y público en aquella miscelánea fascinante con el título *Mi filosofía de A a B y de B a A*; era una despensa bien surtida de comentarios astutos y anécdotas procaces con un buen número de banalidades. He aquí al hombre que dijo que en el futuro todo el mundo sería famoso durante quince minutos, pero hizo todo lo que estuvo en su mano por evitar verse condenado a semejante celebridad insustancial. En su esfuerzo por cuadrar con una imagen desproporcionada de sí, anhelaba ser famoso todo el rato y para siempre.

La modernidad de Warhol sobrevivió a sus rentables y nada forzadas actividades publicitarias. A principios de la década de 1960, aunque rara vez hablara de arte y se limitara a admitir que detestaba el expresionismo abstracto, se unió a la revolución del *pop*. Su primer éxito, gracias a una idea sugerida por un amigo, llegó con los retratos de latas de sopa Campbell's, serigrafiados y vendidos individualmente o en grupo. Lo siguiente fueron los grabados de Marilyn Monroe, realizados sólo unos días después del suicidio de la estrella, y que le convirtieron en un líder del clan del *pop*. Al fin y al cabo, las copias precisas de aquellas latas de sopa y los rasgos inolvidables de la Monroe desafiaban agresivamente los cánones establecidos de la pintura, y eran un triunfo en mano para el asalto del pop a lo convencional.

Aunque gratificante por lo lucrativa, la carrera de Warhol como pintor fue intermitente. A mediados de la década de 1960 se había

implicado en la industria del cine, e incluso llegó a anunciar que había terminado con la pintura. Por lo general dirigía él mismo sus películas y supervisaba los detalles; mayormente improvisadas, solían ser elaboraciones de una broma obscena o situación sexual, y a veces ponían seriamente a prueba la paciencia del público. *Sleep* (1963), de seis horas de duración, un asalto sin concesiones a la noción misma de lo dramático, mostraba a un amigo de Warhol durmiendo, y nada más. Por otra parte, *Blow Job* («mamada», 1964), la más apreciada de sus producciones *underground*, fue un punto culminante de lo que he llamado la era del ingenio. Durante treinta y tres intensos minutos, la cámara enfoca fijamente al rostro de un actor, y el espectador no ve nada más que su excitación en aumento y el relajado desenlace.

Resumiendo, las películas de Warhol eran toscas, y crudas en todos los sentidos del término. En retrospectiva parecen encajar bien en la década en que se rodaron: una época de incertidumbre política internacional, rebeliones estudiantiles contra la guerra y rumores de una revolución sexual que siguieron a los ocho años de impasibilidad de la presidencia de Eisenhower. A principios de la década de 1970, sin embargo, Warhol retomó la pintura. Como se había convertido en una figura de fama mundial, se dio cuenta de que podía ganar mucho más dinero como pintor que como director de cine, y ganar dinero era un elemento crucial de todos los planes de Warhol. Invariablemente basado en una fotografía, un retrato de Warhol costaba 25.000 dólares al principio, con descuento para las copias adicionales, precio que se había doblado para cuando murió en 1987.

Con el fin de lanzar su carrera como director y como especie de mayorista de las artes gráficas, Warhol se sirvió de una serie de acólitos, algunos escogidos por su atractivo erótico, otros por su necesaria eficacia, grupo que recibía el nombre genérico de The Factory; en el mismo figuraban tanto varios hombres heterosexuales como algunas mujeres que estaban destinados a ser las «superestrellas» de sus películas. Aunque célebre por su reserva y desapego, las cualidades que Warhol permitía aflorar a la superficie —o que no podía evitar manifestar— no tenían nada de inaccesible. Era bastante obvio su amor por el dinero y la fama, así como la aparente frialdad hacia los hombres a los que se supone que amaba. Lo mismo se puede decir de su atenta predilección por los accidentes de tráfico, las sillas eléctricas y la pobre Marilyn Monroe, dado que la elección de

semejantes temas revela su «imaginación del desastre», por tomar prestada la expresión de Henry James.

Si bien compartía la noción de Duchamp acerca de la imposibilidad de separar el arte del no arte, la perspectiva de Warhol de esa actitud antimoderna era mucho más dudosa y mercenaria que la actitud divertida y en gran parte imparcial de Duchamp. En el caso de Warhol, sus afirmaciones más osadas quedaban anuladas a menudo por una protesta desencantada. «Todo es arte —dijo a un entrevistador de *Newsweek* a mediados de la década de 1960—. Vas a un museo y te dicen esto es arte, y ahí están los cuadraditos colgados de la pared. Pero todo es arte, y nada es arte. Porque yo creo que todo es hermoso; si está bien.»[25] Lo más digno de mención en esta declaración es la enorme indiferencia de Warhol por el arte, incluido el propio.

5

El *pop art*, al precipitar lo que he llamado un matrimonio a la fuerza entre lo culto y lo popular, era un asalto decidido a aquello que daba vida a la modernidad: las distinciones subversivas y atentas a la calidad entre los dos ámbitos, una separación que libraba a los artistas y escritores innovadores del mal gusto generalizado. Parece ahora, décadas después, como si el esfuerzo de los artistas *pop* por ser alegres (como ya se ha sugerido) fuese síntoma y agente de un abandono irreversible de las firmes convicciones contrarias a lo establecido que habían animado a los modernos ya desde Baudelaire y Flaubert. Pocos de los innovadores de la década de 1960 se hacían ilusiones en cuanto a aportar algo duradero al panteón del arte que trasciende la ocasión y la época en que ha sido creado. Menos todavía eran los que albergaban la menor intención consciente de contribuir a acelerar el final de una gran tradición.

Aunque las aportaciones de los artistas *pop* a la lista de las novedades ingeniosas eran imaginativas, placenteras y casi inagotables —uno piensa en el pintalabios fálico de Oldenburg o en las afligidas damiselas de tira cómica de Lichtenstein—, excluían deliberadamente toda atención a lo interior, ese ingrediente indispensable de la modernidad. Habitaban la superficie y mantenían las distancias con la psicología de forma casi ostentosa. Su arte tenía todo el impacto de una tira cómica ingeniosa en un semanario, atractivo y entretenido con vistas al consumo rápido, pero a la larga, pasado, rancio... y rentable.

La búsqueda de lo herético seguía allí. Resulta interesante que el sofisticado pintor francés de aparente primitivismo Jean Dubuffet declarase: «Siento la necesidad de que toda obra de arte saque de su contexto lo más posible a la gente, que sorprenda y que choque». Se trata de una idea sobradamente conocida para los lectores de estas páginas, pero había cambiado la situación para la cual la naturaleza chocante de la obra de arte parecía algo necesario a los modernos. También los artistas *pop* eran capaces de sorprender, pero su esfuerzo colectivo por convertir tiras cómicas o cifras en alta cultura era visto por los modernos como una confusión inaceptable de las jerarquías artísticas, y de hecho, un ataque a su misión reformadora. ¡Como para hablar de una época de ingenio!

El éxito

1

Hubo otro ingrediente de las artes de la década de 1960 problemático para la modernidad: el éxito. Desde sus inicios a mediados del siglo XIX, había sido algo que planteaba dificultades. Para la vanguardia tradicional, en principio hostil al público comprador burgués, vender era lo mismo que venderse. Dar con aficionados al arte moderno que fueran cultos, prósperos y apasionados entre la clase compradora era algo deseable, por supuesto; de hecho, era esencial para los marginales que no podían exponer en las salas consagradas para hacerse con un público. Pero el éxito era en cierto modo una traición al verdadero papel social de una vanguardia que, al fin y al cabo, quería herir a lo establecido en su autocomplacencia, ya fuese en el campo de las artes visuales o la literatura. Los triunfos de la pintura *pop* volvieron a poner este viejo dilema sobre la mesa.

En enero de 1964, el año de *Brillo Box* de Warhol, Dorothy Seiberling, la editora de artes de la revista *Life*, escribió un breve artículo sobre Roy Lichtenstein para su muy leído semanario, provocativamente titulado «¿Es el peor artista de Estados Unidos?». Era un título tanto más memorable porque, quince años antes, la misma autora había publicado en la misma revista otro artículo igualmente breve llamado «Jackson Pollock: ¿es el mayor artista vivo de Estados Unidos?». Seiberling no respondía a esas preguntas, sólo constataba lo controvertido de ambos artistas, sin pretender orientar a

sus lectores para que se formaran una opinión precisa sobre su obra. ¿Por qué *Number Nine* de Pollock no mide más de 5,5 metros de ancho? Un pie de foto informaba al lector: «El estudio de Pollock mide sólo 6,70 metros de largo». Según el precio de salida de 1.800 dólares, señalaba *Life*, el cuadro costaba cien dólares el pie. Semejantes comentarios venían a insinuar sin gran disimulo que el lector no tenía por qué tomar muy en serio aquellas extrañas obras.

Un vistazo a los textos de los críticos sobre el *pop art* en las páginas del *New York Times* muestra la incertidumbre, primero, y después la rendición. En su reseña de la muestra de «nuevo realismo» (es decir, pop) en la galería Sidney Janis a finales de octubre de 1962, Brian O'Doherty se mostraba tan jocoso como indeciso. Subrayando sus impresiones con la rima ripiosa de los adjetivos *mad*, *glad*, *bad* y *sad*, para acabar con el sustantivo *fad*, decía: «Es algo loco, maravillosamente loco. Es también (en diferentes momentos), alegre, malo y triste, y es posible que sea una moda efímera». También sugería la posibilidad de que fuera «una acción de retaguardia por parte de la vanguardia en contra de la cultura de masas; la cultura de masas que empuja al individuo hacia abajo, hacia el mínimo común denominador». Aplaudía el ataque de los artistas que allí exponían a «una mayoría a la que desprecian, aparentando halagarla», hablaba de su recurso al «ingenio, la sátira, la ironía, la parodia y a todas las formas del humor». La intención de la muestra se percibía, por supuesto, como una afirmación de que la cultura popular del momento era «mala». En cualquier caso, «con esta muestra, el arte pop ya está aquí de manera oficial».[26] Volviendo a aquella exposición radicalmente innovadora unos días después, tan lleno de elogios como de dudas, O'Doherty hablaba de la posibilidad de que los ejemplos del *pop art* fueran algo «absolutamente efímero». Era, desde luego, «una moda, posiblemente se convirtiera en un movimiento», pero «de momento, en su mayor parte se inscribe en la categoría del periodismo astuto, muy astuto».[27]

Ése parece haber sido el primer consenso alcanzado por los opinadores profesionales: el *pop* era una escapada divertida, pero no tenía visos de durar. A finales de diciembre de aquel año, O'Doherty resumía la temporada: «El *pop* se ha vendido bien». Aun así, «la mayoría le augura una vida muy corta». Esto trae a la mente el caso de otros modernos que gozaron de una aceptación cada vez mayor, como Cézanne, cuyo éxito, a los ojos de una juez presumiblemente versada en el arte radical como Mary Cassatt, no podía ser más que una moda pasajera. Por su parte, el propio O'Doherty ca-

recía de tal certeza. No apreciaba ninguna tendencia importante para el futuro cercano, pero se cubría rápidamente las espaldas añadiendo: «con la posible excepción del *pop*». En enero de 1964, John Canaday retomaba el asunto donde lo dejara O'Doherty, y su escepticismo resultó más fuerte que su posible encaprichamiento con lo nuevo. A pesar de un escultor de talento como George Segal, con sus fascinantes esculturas de escayola de un blanco absoluto, en tamaño real y hechas a partir de modelos vivos, el *pop art* estaba dando ya «muestras de matarse a sí mismo a golpes». Dicho arte «obtiene sus motivos del limbo inagotable y maloliente de objetos viles que componen nuestro paisaje: los peores tebeos, los anuncios más baratos, las revistas obscenas, los objetos utilitarios mal diseñados, una parafernalia tan ubicua como los aparatos de televisión y artilugios tan comunes, indispensables y anónimos como radiadores o tuberías... cualquier cosa». El catálogo de Canaday era bastante sombrío y preciso, pero de hecho no había indicios de que sus creadores estuviesen a punto de matarse a sí mismos a golpes.

Indudablemente, añadía Canaday, aquella explosión del *pop* tenía una intención satírica, pero era una sátira de mala calidad. Sus creadores «se regodean en los elementos inanes y perversos que han adoptado como vocabulario pictórico; parecen disfrutar de mostrar lo odioso, solamente como compensación por algo de lo que se ven privados». Para resumir, concluía «no existe prácticamente ningún *pop art* que tenga valor en sí mismo [...] La premisa del movimiento, si acaso resulta ser tal premisa, es algo que se ha prostituido antes siquiera de ser puesto en práctica».[28]

Son palabras duras, pero Canaday se retracta en parte de las mismas a finales de 1964. Resulta curioso leer a los críticos contemporáneos del *pop*; casi todos ellos comparten la repugnancia por su vulgaridad y el desconcierto ante su popularidad, y todos hacen afirmaciones rotundas cuya certeza se sienten obligados a minar. El *pop art*, comenta extrañado Canaday, se estaba haciendo con coleccionistas dispuestos a pagarlo, y daba todo tipo de muestras de permanecer al menos durante algún tiempo. En un comentario hiriente para los historiadores del arte, añadía que «el *pop* estaba demoliendo la academia que, como de costumbre, seguía la moda al incluir el *pop* en la enseñanza y así legitimarlo».[29] Y legitimado quedó. En marzo de 1966, el respetado crítico Hilton Kramer comentaba que el *pop art* había alcanzado un éxito artístico y social asombroso, y había sido adoptado por «los escritores de las páginas de cotilleo, las de moda e incluso los comentaristas políticos», quienes

«se han apresurado a aprovechar el *pop* como tema susceptible de ser explotado». La razón era evidente: «El arte serio, que en el pasado se había considerado como algo difícil, misterioso y exclusivo, gracias a la proliferación del *pop* resultó ser fácil y divertido, más cosa de risa que de lágrimas.[30] Era ésta precisamente la cuestión: un arte que se decía serio y era fácil de comprender y disfrutar, lo cual era un alivio comparado con tener que resolver los acertijos de Jackson Pollock y compañía.

2

A medida que el *pop art* conservaba e incluso aumentaba su aceptación popular, los críticos de finales de la década de 1960 se devanaban los sesos por explicar su asombrosa longevidad. En septiembre de 1971 Robert Brustein, entonces decano de la Escuela de Teatro de Yale, lanzó la acusación de que Estados Unidos padecían una «esquizofrenia cultural», una incapacidad de decidirse entre el arte culto y popular, e incluso una incapacidad para distinguirlos. Aunque el impulso democrático del *pop art* no es algo fundamental para el diagnóstico de Brustein, proporciona el discreto trasfondo de su argumentación. El elemento favorito de su sintomatología era el clasicista Erich Segal, especialista en teatro latino antiguo. Se había hecho famoso con *Love Story*, novela de gran éxito de ventas —sentimental a la manera de su tiempo, sobre dos estudiantes de Harvard— y también película de gran éxito no menos sensiblera. Brustein comentaba que «si a Segal le pedían que tocase el piano, respondía aporreando la banda sonora de *Love Story*; esto no era ya meramente invitar al ridículo, era hacerle la corte. En Segal los entrevistadores de los medios habían encontrado al primo ideal: un artista dispuesto a hacer el payaso siempre que se lo pidieran a cambio de no dejar de estar nunca a la vista del público».[31] Resumiendo, las actitudes *pop* estaban contribuyendo activamente a la degradación de los valores culturales. El efecto sobre la modernidad, fácilmente apreciable ahora que ha pasado medio siglo, no era todavía demasiado evidente, aunque el fracaso de los críticos a la hora de detener la marea del *pop* sí resultaba cada vez más obvio.

Al año siguiente, también en el *New York Times*, el gran partidario de la modernidad Hilton Kramer escribía a propósito del décimo aniversario de la exposición sensacional del «nuevo realismo» en la galería Janis en 1962. Había sido un «éxito arrasador» recor-

daba Kramer compungido, para añadir enseguida: «Fue también, como es el caso de tantos éxitos en la actualidad, un desastre de grandes proporciones».[32] Se remontaba más de un siglo atrás para encontrar algo comparable. «Nunca desde las victorias pírricas de los prerrafaelitas en el Londres victoriano se ha visto una degradación tan radical del gusto y de las convenciones del mundo del arte profesional. Para un sector considerable del público de las artes, la noción misma de la seriedad del arte se ha visto alterada, y alterada a peor.» Sin duda ocurría lo que describía Kramer, pero no parecía posible resistir al *pop*.

Las recompensas financieras para los modernos no se hicieron esperar. En 1978, Ralph Tyler publicaba un estudio revelador al respecto de tan delicado asunto. Con el atractivo título «El artista como millonario», en aquel trabajo comentaba que, aunque no era fácil disponer de cifras detalladas, había algunos datos llamativos sobre los que merecía la pena reflexionar. Desde que había abandonado la Unión Soviética en 1961, el caché del gran bailarín de danza moderna Rudolf Nureyev había ido subiendo hasta pasar de los 10.000 dólares por una sola actuación, millonaria retribución que sería luego igualada por Mijail Barishnikov. Por la misma época, Georg Solti, a la sazón director de la Chicago Symphony Orchestra, podía contar con ganar más de medio millón de dólares anuales, principalmente gracias a sus apariciones como invitado. El éxito trajo beneficios al ámbito de la cultura, y las figuras destacadas de la modernidad no se quedaron atrás.

Por supuesto, aquellas sumas descabelladas no iban necesariamente a parar íntegramente a los bolsillos de determinados artistas anticonvencionales. Las cantidades hasta entonces literalmente inauditas se alcanzaban por lo general en las subastas, con lo cual los marchantes se hacían con unas comisiones muy considerables. Las obras de De Kooning se estaban vendiendo por unos 180.000 dólares, casi igualados por las de Rauschenberg, a unos 150.000. Si se comparan estos precios con los de, digamos, un cuarto de siglo después, hay que considerarlos como modestos. A principios de la década de 1970, cuando Andy Warhol podía llegar a los 135.000 dólares en una subasta, unas cifras tan descomunales no existían ni en sus sueños más codiciosos. Pasada una década, podía reírse de tales cantidades por lo míseras.

Lo habitual era que fuese Jasper Johns el mejor pagado de los pintores pop, condición que mantendría. En 1970, un lienzo de gran tamaño de Johns se vendía ya por 240.000 dólares. A su obra

no tardó en irle mejor, mucho mejor. Cuando los prósperos coleccionistas de Connecticut Burton y Emily Tremaine se desprendieron de un lienzo de Johns que habían comprado a la galería Leo Castelli por 900 dólares, lo vendieron al Museo Whitney por un millón. En la década de 1990 aquellos precios ya no tenían nada de impresionante. En 1994, *I... I'm Sorry*, de Lichtenstein, una de sus bellezas rubias de tebeo con lagrimita de arrepentimiento, se vendió por 2.477.500 dólares en una subasta de Sotheby's en Nueva York; un año después, Christie's superó por poco a su principal rival con *Kiss II*, también de Lichtenstein, una joven y bella pareja de tira cómica que se funde en un abrazo, adjudicada por 2.532.500 dólares. Para entonces, el precio de un Warhol se había estabilizado en torno a los 2 millones de dólares o más. Se habían dado algunos, muy pocos, precios comparablemente astronómicos a finales del siglo XIX, especialmente para obras de artistas académicos como Gérôme y Meissonier, pero se trataba de raras excepciones. A finales del XX, se estaban convirtiendo en algo habitual.

Parece un fenómeno destinado a durar. Las fortunas amasadas por los productores de Hollywood, los inventores de medicamentos patentados, los especuladores afortunados, los magnates del sector inmobiliario o los dueños de empresas tan convencionales como un parque de taxis en Nueva York estaban siendo redistribuidas entre marchantes de gustos «avanzados», hábiles subastadores e incluso artistas. Durante la década de 1980, mientras duró la ola de prosperidad, los billonarios japoneses comenzaron a inundar el mercado occidental del arte, lanzándose a pasiones repentinas por Van Gogh y otros postimpresionistas. En un homenaje involuntario al poder descarnado del dinero para conformar la alta cultura capitalista, la competencia entre los directores de los museos y los coleccionistas, avivada astutamente por los intermediarios, impulsó los precios hasta la estratosfera, y allí los ha mantenido. Las cifras son algo asombroso. En 1988, la prensa informaba —se intuye cómo el reportero se quedaba sin aliento— que *False Start* de Jasper Johns, del año 1959, que se había vendido por primera vez por 2.500 dólares, había sido comprado por diecisiete millones de dólares, un récord para cualquier artista vivo y una cifra superior a la de la mayoría de los cuadros de Rembrandt, incluidos los auténticos. Desde entonces, incluso precios como ése han quedado a la sombra. En 2006, un cuadro de Picasso de 1905, no especialmente famoso, logró romper la barrera de los cien millones de dólares. El mismo año, el subastador de Sotheby's Tobias Meyer afirmaba que le resultaría fá-

cil hacer una lista con un buen número de personas «a las que no les importa si una obra de arte cuesta diez o veinte millones de dólares más o menos», y nadie se ha molestado en pedirle que lo demuestre.

La extraordinaria inflación de los precios en el mundo del arte es otro ejemplo de cómo se ha ido desvaneciendo la antigua y sólida distinción entre arte respetable y arte subversivo, lo cual, como sabemos, es un aspecto crucial para el futuro de la modernidad. Ha habido otras épocas en el pasado en las que ciertos individuos opulentos o instituciones muy ricas estaban dispuestas a pagar todo lo que tenían e incluso más por el arte objeto de sus deseos. Sin embargo, la situación del arte desde la década de 1960 se ha convertido en algo sujeto a las corrientes de la moda internacional, y la modernidad se ha visto atrapada en las mismas. Los apetitos de los coleccionistas de fines del siglo XIX y principios del XX eran neutrales en su actitud hacia la modernidad. Nadie puede predecir si el aficionado millonario comprará una obra abstracta de Kandinsky, o una madre idealizada con su niño de la mano de Bouguereau. Al mercado le da todo lo mismo.

No pretendo sugerir con nada de lo dicho que los tres niveles de la jerarquía del gusto, analizada por primera vez un siglo antes, haya sido desmantelada por completo. Siguen existiendo tanto la élite culta que por sí sola nutre a la modernidad como la burguesía filistea que afirma comprender el movimiento moderno, y también los habitantes de la oscuridad, las masas para las cuales lo moderno carece de la menor utilidad. Las barreras se han vuelto borrosas, sin embargo. Con los decididos avances de la moderna tecnología del ocio y sus aparatos, se ha acentuado la penetración de las opciones artísticas de las masas en el territorio de los gustos de clase media a medida que dichas masas se ven sometidas a la investigación de mercado y una manipulación crecientes. Todavía más amenazadora resulta la propagación de lo que el crítico cultural Dwight Macdonald ha llamado el *midcult*: la lectura fácil y errónea de la música clásica (el Bach de Leopold Stokowski), las repeticiones descerebradas de la arquitectura moderna (los rascacielos de las empresas de Park Avenue) y en general toda la parentela producto de un cálculo estudiado en exceso. Los creadores de tales distracciones afirman haber hecho aportaciones serias a la cultura de la modernidad, pero no han hecho más que confundir y distorsionar unos límites entre categorías que antes estaban claras. Es innegable el papel considerable que

ha tenido el *pop art* en toda esta confusión, en esta cultura supuestamente alta que se vale regularmente de lo popular como inspiración. El «éxito arrasador» del *pop*, como dijo Hilton Kramer en 1972, era, es cierto, un «desastre de grandes proporciones» para la modernidad.

Las diferencias en la calidad de los gustos se pueden documentar fácilmente por medio de pruebas anecdóticas, pero disponemos también de datos cuantitativos. *Al faro*, publicada por la Hogarth Press de los Woolf en mayo de 1927, salió con una primera edición de 3.000 copias, que fue necesario complementar con otras 1.000 en junio. Era una cifra como para impresionar a Virginia Woolf, y así fue. En 1965, defendiendo su condición de libro de éxito, Leonard Woolf decía que se habían vendido 253.000 copias de la novela en Estados Unidos y Gran Bretaña. No obstante, las miles de copias vendidas (antes incluso de que la obra se convirtiese en lectura obligatoria habitual en las universidades estadounidenses) se quedan en casi nada comparado con los muchos millones de novelas rosas vendidos a lo largo del último cuarto del siglo XX. En octubre de 2005, la asociación Romance Writers of America anunciaba orgullosa que en el año anterior sus ventas totales habían ascendido a 1,2 billones de dólares; el 54,9% de todas los libros en edición rústica eran de novela rosa, género que representó el 39,3% de toda la narrativa vendida aquel año.[33]

Señales de vida

1

Los grandes períodos como el Renacimiento o el manierismo, por muy útiles que puedan resultar sus denominaciones con vistas a la clasificación, nunca pueden delimitarse con seguridad entre fechas precisas. Siempre aparecerá una obra teatral, composición musical, cuadro o novela en el período «equivocado», demasiado pronto o demasiado tarde, para desmentir tanta especificidad fuera de lugar. Aceptar que el *pop art* suponga el toque de difuntos de la modernidad no tiene por qué hacer que nos sorprenda descubrir obras artísticas o literarias importantes que aparezcan con posterioridad al supuesto fin de su ciclo de ésta. El caso es que durante la segunda mitad del siglo XX hubo indicios intrigantes de vida después de la muerte para lo moderno.

Los síntomas iban desde lo trivial a lo grandioso. En octubre de 2001 leí una noticia en el *New York Times* que recorté para utilizar

posteriormente, sin saber en aquel momento el uso que le podría dar. El protagonista de la noticia era Damien Hirst, pintor y autor de instalaciones, el más imaginativo de los *Young British Artists* (jóvenes artistas británicos), clan de pintores conceptuales que se había dado a conocer exhibiendo carcasas de animales sumergidas en tanques de formaldehído con el fin de *épater la bourgeoisie*. El 19 de octubre de 2001, el marchante de Hirst, la Eyestorm Gallery de Londres, organizaba una fiesta para celebrar la apertura de una exposición del artista para la cual éste había construido una pila de caos organizado que representaba los detritus del estudio de un pintor. Según Warren Hoge, el periodista del *New York Times* autor del reportaje, la obra consistía en «una colección de tazas de café medio llenas, ceniceros con colillas, botellas de cerveza vacías, una paleta de pintor manchada, un caballete, una escalera, pinceles, envoltorios de caramelos y hojas de papel de periódico por el suelo». Era seguro que el montaje se vendería al día siguiente por una cifra de seis dígitos.

Una vez que la fiesta hubo terminado y los invitados se habían marchado, un encargado de la limpieza topó con la instalación de Hirst y, como explicaría después, soltó un suspiro «al ver aquel desastre. A mí por la pinta no me pareció que tuviera mucho de arte, así que lo metí todo en bolsas de basura y lo tiré». Hay que decir en favor de Hirst que encontró «desternillante»[34] lo sucedido, y que con la ayuda de fotografías y tirando de memoria fue capaz reconstruir su preciosa «escultura». La moraleja del incidente está clara: el «desastre» recogido por el empleado de la limpieza era, para su autor y sus clientes potenciales, una impecable obra de la modernidad, un acto de agresión contra los objetos tridimensionales convencionales. Resumiendo, la jerarquía tradicional del gusto había llegado viva y coleando hasta el siglo XXI, si no para el artista, sí al menos para el hombre que tiró la obra a la basura. ¿Había vida después de la muerte para la modernidad? ¿Se habían exagerado algo las noticias de su muerte allá por 1960, como habría dicho Mark Twain? El surgimiento de unas cuantas grandes figuras de la vanguardia, concluida ya aquella década, así lo sugiere.

A estas alturas, las perspectivas de las precondiciones indispensables que requiere una modernidad floreciente no acababan de verse claras. El empleado que tiró la instalación de Damien Hirst a la basura porque a él no le parecía arte es un ejemplo perfecto de la mayoría no instruida, para la cual las desviaciones de la modernidad no son motivo más que de desconcierto o suprema apatía. No alcanza-

ba el nivel de los filisteos, que sigue reservado a un público de clase media culturalmente conservadora formado por burgueses prósperos y porfiados que no saben nada de arte, pero sí saben lo que les gusta.

Lo dicho del público, de por sí, no arruina por completo la posible supervivencia de la modernidad. Mantener vivas la narrativa, la arquitectura o la pintura de esta clase siempre fue labor de una minoría, y seguiría siéndolo aun en el mejor de los casos. La democratización de la alta cultura, lejos de acabar con dicha segregación, ha revisado de manera marginal y probablemente ha hecho crecer, en alguna medida, el número de consumidores de élite de los que depende la modernidad de manera tan vital. Los currículos serios para la formación de los niños en la música clásica, las iniciativas de los museos encaminadas a dotar de una mayor confianza a los niños y jóvenes en sus propias realizaciones artísticas incipientes, las clases de interpretación en la escuela en las que los alumnos representan grandes obras, son todo maneras de sembrar lo que puede llegar a convertirse en buen gusto asentado y una actitud filantrópica para cuando el niño se convierta en un ciudadano con dinero para destinar al ocio.

Las incertidumbres y la indefinición plantean dudas acerca de los ciento veinte años que me he aventurado a atribuir a la modernidad. La historia es siempre menos ordenada que la forma en que la presentan los historiadores. Aun siendo cierto que los primeros años de la década de 1960 fueron testigos de la muerte de la modernidad, el surgimiento de escritores como Gabriel García Márquez o, como veremos, arquitectos como Frank Gehry en el mismo siglo XXI bien podría invalidar las necrológicas. Es posible que de entre los novelistas que trabajan o maduran en estos momentos alguno resulte ser un nuevo Marcel Proust, o una nueva Virginia Woolf. Es posible que de entre los compositores que están trabajando o madurando en la actualidad alguno resulte ser un nuevo Igor Stravinsky, un nuevo Charles Ives. Por esta razón he dado al capítulo final el título deliberadamente indeciso «¿Vida después de la muerte?». Un renacimiento de la modernidad no es cosa imposible; tampoco garantizada.

2

No basta lo anecdótico, por supuesto, aunque pueda ser un indicio de fenómenos de mayor sustancia; a finales de la década de 1960, la ma-

yoría de los autores del teatro del absurdo, por ejemplo, tenían cierto número de seguidores como Edward Albee que continuaban su trabajo. Sin embargo, hay pruebas de mayor entidad de modernidad literaria después de la muerte: la narrativa de Gabriel García Márquez, espléndido representante de una literatura latinoamericana vigorosa. Las novelas de García Márquez claman por ser interpretadas en igual medida que se resisten a dicha interpretación. Están llenas a rebosar de incidencias de lo más improbable, y están lejos de explicarse a sí mismas. Cada una de sus páginas parece reclamar el veredicto de un juez literario competente, y a la vez, sin embargo, escudriñar su obra con calibrador y microscopio en mano supone el riesgo de perder de vista el impresionante fluir narrativo, pasar de largo las riquezas de su fértil imaginación, perderse el humor de los entretenidos y a menudo hilarantes discursos lacónicos que pone en boca de sus personajes; en resumen, permanecer ciego a su don excepcional para crear otros mundos llenos de incidentes y personajes memorables. Quizá la solución más fructífera sea leer sus novelas dos veces, una como lector por el puro placer, y otra como crítico, para poder saborear los detalles.

Nacido en 1928 en Aracataca, un pequeño pueblo del norte de Colombia próximo a la costa del Caribe, Gabriel García Márquez al parecer pasó los años de la juventud, más que nada, preparándose para llegar a ser escritor. Aquella pasión tan absorbente provocó el enfrentamiento con su padre, deseoso de que completara sus estudios de Derecho. El desafío a la autoridad paterna, lejos de ser un paso fácil de dar en su cultura, era en cambio coherente con los ritos de la modernidad, y era un riesgo que el hijo estaba dispuesto a correr. Su familia, cuyas arraigadas, y a veces algo bárbaras, creencias campesinas iban unidas a un catolicismo crédulo, dotó al muchacho, que más que ninguna otra cosa quería ponerlo todo por escrito, de una educación superlativa en cuanto al cultivo de la imaginación, una herramienta envidiable para un escritor. Ardía en deseos de crear un mundo que rezumara realidad y estuviera también tocado por lo milagroso. Fue al representar las convicciones de sus personajes, sus supersticiones y creencias tradicionales, cuando convirtió en algo fundamental de su propia perspectiva la vida interior y las necesidades y miedos de aquéllos.

Los historiadores de la literatura han descrito por lo general con el oxímoron «realismo mágico» el estilo madurado por García Márquez a lo largo de años de experimentación ecléctica. Consistiría en

la coexistencia mutuamente beneficiosa de aspectos mundanos de la vida cotidiana con fenómenos que exceden las posibilidades de la naturaleza. Los estudiosos se han remontado hasta Nikolai Gogol y Henry James, tan distantes entre sí como Rainer Maria Rilke y D. H. Lawrence, en busca de narradores que hubieran empleado dicho recurso estilístico décadas antes de que fuese acuñado el término en la de 1920, y han ensalzado a García Márquez como el más eminente de sus adeptos. Se trata de un término que abarca limpia y económicamente dos perspectivas incompatibles: un tipo de narración con los pies en la tierra, en la que unos personajes corrientes viven vidas corrientes ambientadas en lugares de lo más normal —no se trata de cuentos de hadas— y que, sin embargo, pasan por experiencias irreconciliables con lo que el lector tiene por posible. En cierta novela, un buen día una joven de belleza incomparable asciende directamente a los cielos; en otra, un dictador que lleva unos doscientos años en el poder tiene la capacidad de hacer cambiar el clima a voluntad; entre otras maldiciones que caen sobre los desdichados paisanos de García Márquez hay una epidemia de insomnio colectivo que dura años. Comparado con semejantes maravillas, el militar fruto de la imaginación de García Márquez, padre de diecisiete hijos varones habidos con diecisiete amantes diferentes, cada uno de ellos nombrado en honor del padre, es algo decididamente de andar por casa.

García Márquez ha rechazado la etiqueta «realismo mágico» aplicada a su obra, y con ella el veredicto de los historiadores de la literatura, haciendo hincapié en que él es, simplemente, un realista. Se pueden entender sus motivos; su prosa, ha declarado, reproduce las innumerables historias literalmente maravillosas que sus cariñosos, sencillos y crédulos abuelos le habían contado de niño, cuando vivía con ellos en una casa «llena de fantasmas». Es cierto que algunos de los cuentos más fantásticos de sus mayores, rebosantes de un pavor irracional, aparecen en su narrativa prácticamente sin retocar: en la familia Buendía, en la que eran comunes los matrimonios endogámicos entre primos, hay siempre una tensa espera antes del nacimiento de los hijos legítimos, debida al temor a que la criatura nazca con cola de cerdo, la marca de lo infamante, cosa que un día sucede. Sin embargo, los protagonistas y las víctimas de tan desaforados acontecimientos son personas corrientes, sujetas a todas las leyes universales de la física y la química que dominan la vida de sus semejantes, con la posible excepción de una de tales leyes.

Hay algo más aparte de lo dicho en cuanto al realismo especial de García Márquez; su aportación particular a la literatura de la mo-

dernidad reside en su visión tan original de la realidad. Su percepción de la Colombia provincial es que ésta vive, por así decirlo, al borde de la fantasía. Allí ocurren cosas que ni pasan ni podrían pasar en ninguna otra parte. Tomando dicha percepción como guía, estaba construyendo piedra a piedra un nuevo Caribe que se convertiría en su ámbito propio e inconfundible. Desde la década de 1950 hasta mediados de la de 1960 publica varias obras muy apreciadas y premiadas; en una lectura retrospectiva dan la impresión de ser esbozos preparatorios. A continuación, en 1967, completa *Cien años de soledad*, que publica por primera vez en Buenos Aires a los treinta y nueve años.

En aquella proeza literaria, que le valió la fama mundial, García Márquez desgrana la historia de la aldea de Macondo, cuyos habitantes alternan constantemente entre la emoción y la desilusión «hasta el extremo de que ya nadie podía saber a ciencia cierta dónde estaban los límites de la realidad. Era un intrincado frangollo de verdades y espejismos»,[35] tan necesarios los espejismos para el narrador como las verdades. De ahí que los límites entre los hechos escuetos y la narración imaginativa sean imposibles de especificar, y mucho menos puedan mantenerse intactos. Hay una pareja enamorada que practica el coito ocho veces al día, a las que se añaden otras tres durante la siesta. Un aguacero torrencial que cae sin cesar durante varios años. El rostro de una bella joven es tan deslumbrante que los hombres que la llegan a atisbar quedan transformados para siempre. Un personaje que visita Macondo a menudo, el gitano Melquíades, tiene varias vidas y es capaz de leer el futuro en todos sus espeluznantes detalles, el de los Buendía y el de la vida y decadencia de la aldea. Así son las cosas en el mundo que ha creado, sostiene el realista García Márquez.

Su técnica, para resumir, es una variación seductora sobre la clase de descripción mundana y rutinaria que era moneda corriente entre realistas no tan imaginativos. La lectura temprana de Kafka dejó huella en García Márquez: las experiencias extrañas, imposibles en la vida real, de los personajes de Kafka —véase *La metamorfosis*—, relatadas en tono de sobrio reportaje, reaparecen trasladadas al Caribe y a un clima más cálido y no tan ominoso como la Europa central sin identificar de Kafka, pero acogen a esa voz desapegada que narró *El castillo* y *El proceso*, presente también en la historia imaginada de Macondo. Como había hecho Kafka, García Márquez escribía novelas psicológicas sin invocar la psicología. Observado desde la distancia, el espectro cosmopolita de la

experimentación narrativa de los modernos en ningún lugar es tan amplio como en su obra.

Lo que se deriva de todo ello es la cuestión ya mencionada de que las novelas y los relatos de García Márquez difícilmente se explican por sí solos —la principal razón de que su obra esté abierta a las interpretaciones— y que resulte comprensible que los críticos literarios los hayan diseccionado con la ayuda de las herramientas más avanzadas a su alcance. Han medido sus frases y realizado recuentos de sus palabras favoritas, buscado paralelismos políticos y mostrado su asombro ante las frases que abren sus obras.* Como García Márquez se ha mostrado locuaz tanto en entrevistas como en sus memorias —*Vivir para contarla*, el primero de los tres volúmenes previstos de su autobiografía, se publicó en Estados Unidos en 2003 cuando el autor contaba setenta y seis años—, estamos bien informados de sus antecedentes literarios. Aparte de Kafka, fue William Faulkner la mayor de las influencias cultivadas durante los años de asistencia —o mejor dicho, inasistencia— a la facultad de Derecho de Bogotá, con lo cual fueron dos los modernos que dominaron su vida literaria; de los dos, es a Faulkner a quien atribuye García Márquez su obsesión por convertirse en escritor. Kafka y Faulkner, una pareja chocante en tanto que progenitores literarios disímiles, con poco en común aparte de un lugar en la primera fila de los maestros de la modernidad.

En *Vivir para contarla*, donde García Márquez habla de su infancia y juventud, nos refiere con cierto detalle lo que le costaron en el hogar sus irresistibles fantasías literarias. Firme en su decisión, abandonó la facultad de Derecho y empezó a trabajar en la redacción de un periódico. Los años siguientes fueron un largo aprendizaje durante el cual practicó tanto el periodismo como las técnicas narrativas de la modernidad en sus relatos: narradores no muy de fiar, cambios no explicados de perspectiva, la irrupción de lo sobrenatural en momentos señalados y los vuelos apenas controlados de la imaginación.

* Véase, por ejemplo, la seductora frase con la que arranca *Cien años de soledad*: «Muchos años después, frente al pelotón de fusilamiento, el coronel Aureliano Buendía había de recordar aquella tarde remota en que su padre lo llevó a conocer el hielo».

En algunos de sus primeros relatos García Márquez había jugado ya con un ficticio poblado colombiano llamado Macondo, y en *Cien años de soledad* da un repaso a su historia desde su fundación hasta su desgraciado final. Macondo viene a ser un guiso espeso, pero digerible, de vida e historia colombianas, del que forman parte un crecimiento traumático y las interminables guerras civiles, y en el que una familia, los Buendía, sirve de armazón pseudohistórico que conecta a varias generaciones. Se trata de ficción, aunque relatada serenamente como una serie de hechos encadenados por un narrador omnisciente, al estilo patentado —no puedo dejar de repetirlo— por Kafka. El resultado alcanzó una popularidad inmensa, y no sólo entre la élite literaria. De modo muy semejante a Charles Dickens un siglo antes, García Márquez satisfacía diversos registros diferentes del gusto a la vez; incluso los lectores incapaces de apreciar los recursos más sutiles de su narrativa encontraban en la obra algo que les entusiasmaba. En un capítulo dedicado a los éxitos de la vanguardia, *Cien años de soledad* ocuparía un lugar prominente.

Dicho todo esto, queda todavía en el aire la cuestión de cuál es el tema de la novela. Las conjeturas sobre las intenciones exactas de García Márquez con aquel panorama tan vasto se han planteado y respondido de las maneras más diversas. Se trata de una crónica familiar, pero también de algo más que eso. Igual que el clásico de Thomas Mann *Los Buddenbrook* rebasaba los límites de la crónica familiar al presentar la decadencia del clan Buddenbrook de comerciantes burgueses como un elemento formativo de la historia social alemana (género que gozaba de gran predilección en los años iniciales del siglo XX), García Márquez hace que Macondo viva y padezca la historia.[36] Llega el ferrocarril y, con una presencia mayor y más destructiva, llega una poderosa empresa frutícola que trae el «progreso» de los gringos a Macondo, satisface el apetito insaciable por las bananas en Estados Unidos y de paso hace que las tropas gubernamentales maten a un número indeterminado de trabajadores. Hay dura realidad en este realismo, como vemos; el imperialismo yanqui, objeto de amargos reproches en la literatura latinoamericana contemporánea, hace su aparición. Lo fundamental sigue siendo la magia, sin embargo.

La novela también aparece entreverada de un subtexto no tan llamativo que merece más atención de la que ha recibido: el *pathos* de la soledad. Se ha celebrado el humor exuberante de García Márquez, humor que le ha ganado incontables miles de lectores, pero está ese lado melancólico no tan comentado. En el libro hay «amantes solitarios». La numerosa descendencia ilegítima de uno de los

protagonistas de la novela, el coronel Aureliano Buendía, comparte «un aire de soledad». Amaranta piensa a todas horas en Rebeca, personaje a cuya triste vida se dedica un buen número de páginas, porque «la soledad le había seleccionado los recuerdos», y Rebeca «había necesitado muchos años de sufrimiento y miseria para conquistar los privilegios de la soledad». Lo cierto es que la soledad casi nunca se manifiesta en forma de privilegio en *Cien años de soledad.* Con mucha mayor frecuencia, algún personaje sufre a causa de su «tristeza solitaria»: el sabio gitano Melquíades vuelve de la muerte porque «no pudo soportar la soledad»; se habla de «un hombre óseo, cetrino, de pómulos tártaros, marcado para siempre y desde el principio del mundo por la viruela de la soledad». Que el lector se tope con la hechizada palabra «soledad» en el título mismo de la novela es sin duda señal de que el autor le atribuye una importancia señalada. Para reforzar dicha impresión, García Márquez, quien rara vez deja a la mera casualidad aspecto alguno de sus escritos, menciona la palabra de nuevo en la frase final, al afirmar que «las estirpes condenadas a cien años de soledad no tenían una segunda oportunidad sobre la tierra». El milagro por el que Melquíades dispone de varias vidas no les será concedido a los habitantes de Macondo.

Se trata de un aspecto mucho más fácil de identificar que de comprender. Gabriel García Márquez hace una distinción fundamental, aunque no siempre lúcida, entre el amor y el sexo. Hay considerables dosis de lo último en sus escritos, no tanto de lo primero. Muchos de sus personajes masculinos, y alguno de los femeninos, son atletas sexuales, atletas que destacan más por la cantidad de sus encuentros eróticos que por su calidad. Sin embargo, su actividad en el lecho —y no solamente en el lecho— no consiste siempre en la ciega gratificación de sus impulsos biológicos. Entre los abundantes momentos eróticos, quizás el más notorio de todos llega hacia el final de la novela. Una pareja adúltera de la familia Buendía dedica prácticamente todo el tiempo que no pasan durmiendo a combates amorosos de una intensidad de lo más extravagante y en las posturas más desacostumbradas, algunas de ellas inventadas por la mujer. No obstante, sus repetidas y frenéticas proezas, casi enloquecidas, son algo más que simple animalidad: su inventor acaba afirmando que «ambos quedaron flotando en un universo vacío, donde la única realidad cotidiana y eterna era el amor».[37]

En *El otoño del patriarca* (1975) otra obra maestra de García Márquez, aunque no tan celebrada, el protagonista es un anciano dictador que, cercana ya la muerte, tras décadas sin cuenta de sexo ili-

mitado y camaradería con hombres nada de fiar descubre que es incapaz de amar.[38] No se trata de que el autor haya caído en el sentimentalismo, que esté proclamando lo bonito que es el amor ni afirmando que éste lo arregla todo. No es tan inocente. El tardío descubrimiento de su personaje es una contrapartida esencial de las relaciones que idealiza. A falta de amor, es la soledad la oscura compañera.

Tras el espectacular éxito de público y crítica de *Cien años de soledad*, García Márquez siguió escribiendo novelas y explorando la historia de su familia y de su país. Una de ellas, *El amor en los tiempos del cólera* (1985), es un tratado deslumbrante sobre los caprichos del amor, y presenta un triángulo amoroso tradicional que de tan estirado, ya no lo parece. Dos adolescentes tímidos y de lo más respetable, Florentino y Fermina, ambos vírgenes, amantes más que nada por correo, rompen su relación cuando ella decide de modo abrupto que el hombre al que adora es de algún modo indigno de ella. Se casa con el mejor partido disponible, un médico, con el que tiene un matrimonio largo y relativamente feliz. Mientras tanto, Florentino, al principio de forma vacilante y después con energía, se entrega a los placeres del sexo —el autor, muy aficionado a las cifras exactas, especifica que el número de sus aventuras asciende a 622— sin dejar nunca de amar a Fermina. Al morir el marido de ésta, cuando ambos pasan ya de los setenta años, el siempre fiel Florentino retoma la corte de Fermina. La historia termina como debe: al fin los ancianos acaban en la cama y son felices. La relación entre ambos, al igual que otras en la narrativa de García Márquez, está libre de sentimientos de culpa por ambas partes, principalmente por nacer y beneficiarse de un afecto genuino. El amor no lo puede todo en su obra, pero sin él no hay conquista alguna que valga la pena.

3

También las experiencias de la vida han dado forma a la ficción de García Márquez: mientras se documentaba para escribir *El amor en los tiempos del cólera*, le alegró saber que sus septuagenarios padres seguían practicando y disfrutando del sexo, y se sirvió con libertad de sus encuentros amorosos en la novela. La vida como escritor latinoamericano, sin embargo, le obligaba a enfrentarse a aspectos más sombríos de la realidad: el fenómeno demasiado común de las

dictaduras en los países de la zona y en la propia Colombia. Durante más de medio siglo, antes de que García Márquez tratase directamente el tema, varios novelistas eminentes habían probado fortuna con la figura del «caudillo», con tanta querencia por el tema como aborrecimiento de sus protagonistas en la vida real. De ahí que fuera una opción acertada no mencionar el país en el que se inscribe la historia *El otoño del patriarca*; se trata, como dijo el autor, de «una síntesis de todos los dictadores latinoamericanos, en particular los del Caribe», a los que se añaden rasgos de antiguos dictadores romanos a los que había estudiado García Márquez a tal fin.

La historia comienza (si es que una palabra tan de andar por casa como «historia» resulta adecuada) con la muerte en el palacio presidencial de un hombre que ha servido muchos años al dictador como perfecto doble suyo. Después de que la población estalle de júbilo en un paroxismo de celebraciones espontáneas, el auténtico dictador se venga de los que se han alegrado de su desaparición y busca a aquellos que habían velado su cadáver para recompensarles debidamente. El autócrata de *El otoño del patriarca*, conocido como «el general», es todo lo que se imagina de un dictador latinoamericano, y lo que de hecho fueron a menudo: sádico y desesperadamente necesitado de afecto, vengativo e ignorante, supersticioso pero astuto, narcisista y paranoico, lo último no sin cierta justificación. Cuando en 1982 García Márquez pronunció su discurso de aceptación del Premio Nobel de Literatura en Estocolmo, entretuvo a quienes le escuchaban con historias truculentas y verdaderas de dictadores caribeños.[39]

Aquel empeño de representar la vida y la muerte de un tirano requirió todos los recursos estilísticos de lo que los críticos han dado en llamar realismo mágico. García Márquez divide el texto más bien breve en seis capítulos sin titular ni numerar, lo cual da una impresión de cohesión, aparentando la unidad y solidez de un relato breve, en el que el mundo que emerge a los ojos del lector vive sometido a los caprichos del dictador. La obra refuerza esta impresión al constar cada capítulo de un solo párrafo, y el capítulo final de una sola frase. Es el reino de la coma, que tanto liga sin piedad como divide unas frases de otras.

Es esta irracionalidad lingüística lo que documenta García Márquez por medio de anécdotas admirablemente relatadas, con una voz narrativa regularmente cambiante que pasa sin esfuerzo de uno a otro hablante, a menudo dentro de la misma frase. Oímos a un participante anónimo en la última fase de la vida del general; a éste dirigiéndose a su madre; a una prostituta local; en ocasiones, a la

propia madre. Todas y cada una de estas voces ilustran dramáticamente lo que afirman desde hace tiempo los politólogos acerca del despotismo: el general, enfermo, arbitrario e impredecible, es, al igual que sus homólogos en cualquier lugar del mundo, el enemigo mortal de la razón.

Cuando se trata de los aspectos psicológicos de la política, *El otoño del patriarca* y lo que he llamado el subtexto de *Cien años de soledad* se encuentran y unen. García Márquez ha dicho que su novela sobre el dictador era un poema sobre la soledad del poder.[40] Los lectores de este pronunciamiento tienden a poner el énfasis en el poder, pero se refiere con al menos la misma fuerza a la soledad. El general, leemos, es «un déspota solitario». Se siente amenazado incluso en la soledad de su dormitorio. Sus torpes y fracasados intentos de violar a las criadas de su casa acaban en «lágrimas solitarias», y después de haber masacrado a sus enemigos, se va a dormir «más solo que nunca». Se había entregado al «ejercicio solitario del poder»,[41] lo cual no deja de recordar a la masturbación. Al carecer de amor —ya he citado antes este pasaje—, el general ha vivido una vida que no ha merecido la pena. Si esto es realismo mágico, entonces la magia reside principalmente en la capacidad del autor para crear mundos, sin olvidar el mundo interior de un ser humano claramente excepcional.

4

Una de las razones por las que García Márquez goza de fama mundial, aunque no la única ni mucho menos, es el hecho de que tuviera tan pocos competidores en la cima de la literatura. Karl Marx dijo una vez con malicia de John Stuart Mill que su eminencia se debía a lo llano del paisaje que le rodeaba. Aplicar dicho comentario a García Márquez sería una gran injusticia. Lo que sí es cierto, sin embargo, es que en la actualidad no hay prácticamente novelistas capaces de hacer salir corriendo a las tiendas a los amantes de la buena literatura para comprar su última obra. Quizá Günter Grass, y también V. S. Naipaul podrían ser candidatos a este panteón de los vivos, aunque ambos han dado al mundo alguna que otra obra floja. ¿Quién más?

No es que no haya novelistas de talento hoy en día, pues el nivel de la narrativa hábil, y en muchos casos asombrosa, bien puede ser tan alto como ha sido desde hace décadas; y sin embargo el contras-

te con los años culminantes de la modernidad es llamativo y descorazonador: la noticia de un próximo libro de Proust o Joyce, Faulkner o Virginia Woolf suponía la promesa de un gran acontecimiento cultural. Esto ya no es así, sencillamente. Es verdad que los clásicos de la modernidad que he mencionado toparon con resistencias por parte de lectores escandalizados o funcionarios pacatos, y que su dificultad podía ser tanta que hiciera inútiles los honrados esfuerzos por vencerla. Joyce llevó la disección y reconstitución de la prosa hasta un extremo que nadie podía rebasar sin caer en la pura incoherencia.

Está claro que la novela a la que aludo no podía servir de modelo para autores subversivos posteriores, pero permanece —y permanecerá— como un monumento solitario a una empresa valiente, erudita e irrepetible, capaz de afrentar como Joyce acostumbraba a hacer las convenciones literarias dominantes. Un solo *Finnegans Wake* es más que suficiente, y probablemente todo lo que pueda digerir una modernidad en su versión más osada, donde tiene un lugar entre las obras que por sus innovaciones son acreedoras a la inmortalidad; no por ello tiene nada que decir acerca del futuro del movimiento. Hay, como sabemos, novelistas de vanguardia posteriores; véase si no la obra de Gabriel García Márquez, quien podría no ser el último.

Las mismas posibilidades son aplicables a otros dominios de la modernidad: Orson Welles, con toda la admiración universal de la que fue objeto por parte de otros directores gracias a *Ciudadano Kane*, tuvo dignos sucesores como los neorrealistas italianos y la *Nouvelle Vague* francesa; en arquitectura, el International Style ha encontrado al fin un heredero en los imaginativos diseños de Frank Gehry; a la vez, la música o la pintura siguen aguardando la llegada de un Stravinsky o un Picasso. Es todo lo que sabemos por ahora.

Coda

Y Gehry en Bilbao

1

Voy a concluir *Modernidad* tal como lo empecé, con una nota personal. Quisiera explorar, brevemente, mi experiencia con uno de los edificios más electrizantes de Frank O. Gehry, el Museo Guggenheim de Bilbao. Esta clase de enfoque particular me parece adecuada para un proyecto como el mío: aunque las generalizaciones son indispensables (los impresionistas, los expresionistas, las obras teatrales, los partidarios de la teoría del autor), los verdaderos logros, un poema o una sinfonía, siempre tienen su origen en la labor de un único talento. Aun cuando abordo los fundamentos de la ideología moderna (la atracción de la herejía y el cometido crucial de la subjetividad), mi recurso último siempre es el artista productivo solitario que siente y piensa, adopta o rechaza una tradición, creándola de nuevo. De ahí esta coda, que relaciona al autor con su subjetividad.

Bilbao. Su localización geográfica me llamó la atención. Este puerto industrial sin mucha gracia, situado en el País Vasco, al noroeste de España, localidad de escaso interés para los turistas extranjeros hasta muy recientemente, ahora ocupa, gracias a la obra maestra moderna de Gehry, un lugar selecto en el mapa del mercado turístico internacional. Miles de personas acuden para admirar el museo, al igual que hice yo. Y puedo dar fe de que la visita, por retomar el mayor elogio de la *Guide Michelin*, «*Vaux le voyage*»: bien vale la pena.

En 1991, cuando Thomas Krens, director de los museos Guggenheim, encargó a Frank Gehry el diseño de la filial de Bilbao, el arquitecto tenía sesenta y dos años y un notable prestigio como diseñador original de una amplia gama de edificios. Dos años antes había sido galardonado con el Premio Pritzker, reconocimiento anual que entrega un laborioso comité bien documentado a un gran arquitecto profesional. Así pues, Krens no asumía un riesgo muy alto. El asom-

broso monumento circular que había construido Frank Lloyd Wright para el Museo Guggenheim de Nueva York, a finales de la década de 1950, era una desviación radical respecto del perfil habitual de un museo, y no había ningún motivo para que el Guggenheim de Bilbao no siguiera los mismos pasos; no necesariamente con una forma redonda, pero tal vez con alguna otra sorpresa formal.

Gehry estaba más preparado que nunca para adentrarse en el terreno de lo no convencional. El ordenador, reciente innovación de su estudio, por la que sentía un apego bastante escéptico, simplificó el trabajo de un arquitecto cansado de ángulos rectos reiterativos y nada sorprendentes, pero siempre atribuyó a la informática una función esencialmente servil. «El ordenador —decía Gehry— es una herramienta, no un compañero; un instrumento para resolver la curva, no para inventarla».[1] Le permitía visualizar y experimentar complejas formas que definirían el proyecto de museo tanto en el interior como en el exterior.

La primera vez que vi el Guggenheim de Bilbao en el verano de 2000, quedé, en una palabra, sobrecogido. Tal vez no sea éste el mejor término para definir mi reacción; no me quedé sin habla, sino que disfruté desde el principio con la exquisitez y elegancia de las formas que me rodeaban. Había vivido y visto bastante para resistirme al entusiasmo fácil, pero al recorrer este museo y dar vueltas en círculo por su contorno, concluí que «entusiasmo» era la única palabra adecuada para describir mis sensaciones. Era arquitectura moderna de lo más emocionante, aunque, debo reconocerlo, alejada de mis obras favoritas de autores modernos clásicos como Gropius o Mies van der Rohe.

Desde la década de 1980, o tal vez antes, Gehry se había sumado al clan de los modernos, y había diseñado una serie de estructuras particularmente notorias por su violencia contra las líneas rectas modernas consagradas, porque animaban las elevaciones sólidas con curvas imprevistas, dramatizaban el volumen de un bloque de apartamentos que se estrechaba en la cintura, enfrentaban masas entre sí con ángulos irregulares, y abogaban por los tejados planos con cierta pendiente. En la década de 1990 había experimentado ya con tejados cada vez más audaces, generando variaciones abruptas que disciplinaban lo que a primera vista parecía caos. Una sensación de dominio arquitectónico, junto con un deslumbrante aire lúdico —de la arquitectura como arte—, confería a estos edificios una sen-

sación de naturalidad, casi de inevitabilidad. Pocos críticos tenían algo que objetar; sus edificios eran, en suma, agradables.

Una revisión cronológica de la trayectoria de Gehry muestra su gratificante evolución. Nació en Toronto en 1929. En 1947 se trasladó con su familia a Los Ángeles, donde progresivamente se liberó de la esclavitud del rectángulo absoluto del International Style sin caer en los juegos frívolos de los colores poco comunes y los balcones redundantes de los diseñadores posmodernos. Si sus proyectos eran desconcertantes, lo eran en términos arquitectónicos. «Yo era un obseso de la simetría y la cuadrícula —confesó posteriormente—. Siempre diseñaba cuadrículas hasta que me puse a pensar y comprendí que eran cadenas, que Frank Lloyd Wright estaba encadenado a la cuadrícula 30-60, y no le quedaba margen de libertad.»[2] Y exactamente la libertad era lo que quería para sí. Así pues, estaba preparado para Krens, y éste, en cuanto se construyó el museo, declaró: «Lo más sorprendente de Bilbao es la sorpresa que encierra».[3]

La sorpresa fue mi reacción la primera vez que estuve allí; el museo de Bilbao es una sucesión de emociones arquitectónicas. Gratamente impresionado con el atrio de Frank Lloyd Wright en el Guggenheim de Nueva York, rodeado por un lazo curvo cada vez más alto, desde el cual el visitante podía disfrutar los cuadros desde bastante cerca, Krens esperaba un efecto similar en España. El Guggenheim de Nueva York había sido muy controvertido a finales de la década de 1950, y seguía fascinando en la de 1990; al fin y al cabo era disparatadamente distinto de otros museos. Para Krens, no había motivos para que Bilbao no siguiese su ejemplo. Gehry estaba dispuesto a diseñar un atrio impresionante, pero no una copia del de Wright. El original de la Quinta Avenida, según le dijo a Krens, «era antitético al arte».[4]

Así pues, diseñó un vestíbulo central de 45 metros de altura que permite contemplar el complejo tejado o los elegantes ascensores acristalados. La luz entra a raudales por las ventanas y claraboyas estratégicamente situadas, que confieren al espacio una grata sensación de ingravidez. En uno de los laterales se encuentra la galería más amplia y larga, que en aquel momento presentaba la revisión histórica de la motocicleta, una exposición temporal, bien dispuesta aunque estéticamente torpe, procedente del Guggenheim de Nueva York. Daba la impresión de que los visitantes de la sala eran, en su mayoría, españoles jóvenes que contemplaban aquellos objetos fascinantes en compañía de sus novias, más o menos renuentes.

Cada vez que avanzaba medio metro descubría un conjunto diferente de curvas, pilares levemente retorcidos, puentes internos

curvos, balcones tentadores, todo ello animado por los visitantes que deambulaban por doquier. Gehry diseñó dos series de tres galerías rectangulares dedicadas a la colección permanente de pintura moderna, espacios de forma anticuada, idónea para el tipo de arte expuesto. En cambio, las once galerías diseñadas para exposiciones temporales eran mucho más osadas, todas ellas distintas entre sí. Como he señalado, Bilbao reserva al visitante muchas sorpresas, en su mayoría —o tal vez en todos los casos— agradables.

El exterior también presenta otras peculiaridades sorprendentes. La parte posterior del museo da al río Nervión, un paisaje visible desde muchas ventanas. La fachada principal está orientada a la ciudad, un museo local y la universidad. Y desde ciertas calles se divisa el Guggenheim de Bilbao como una mole armónica, aunque heterodoxa, ante un fondo de sobrias montañas. La densa diversidad de formas entremezcladas despierta la imaginación del espectador: desde una perspectiva el museo parece un gran edificio en el que se hubiera estrellado acaso un inmenso avión; desde otra semeja un grupo de edificios de profusas curvaturas, torpemente apiñados por la mano de un gigante. El conjunto, a primera vista, parece un puzle que invita a los amantes del arte a avanzar y admirarlo todo. ¿Qué significará esta extraña escultura?

La palabra «escultura» es deliberada. Gehry empleó el sugerente término «arquitectura expresionista» para describir su obra más reciente y, en efecto, sus proyectos confirman tal caracterización. Gehry reconoce: «Me ha costado traspasar los límites entre arquitectura y escultura».[5] Esta disolución de las fronteras es otro rasgo que refleja la mentalidad moderna de este arquitecto. Curiosamente, aunque nunca ha definido con nitidez ambos dominios respectivos, en su obra arquitectónica los ha unido de forma ostensible.

Esto no significa que haya perdido la meticulosidad artesana del arquitecto en sus encargos. En el ámbito de su profesión, Gehry se ha señalado por la íntima relación que entabla con los clientes, así como por su sondeo sobre las intenciones de cada cliente y el fomento del intercambio de ideas entre cliente y constructor. A propósito de Bilbao, tras concluir el encargo en 1997, declaró con sinceridad: «Me encanta volver a Bilbao. Todo aquello forma ya parte de mi familia». La relevancia de tal declaración se pone de manifiesto si se compara con la actitud condescendiente, o incluso desdeñosa, de Mies van der Rohe hacia los Tugendhat cuando diseñó una casa para ellos en la década de 1920. El estilo opuesto de Gehry demuestra que no hay motivo para que un maestro moderno guarde las distancias con sus clientes.

Otro de los rasgos que caracterizan la trayectoria de Gehry es su tendencia a colaborar con artistas y recurrir al arte en busca de ideas y estímulos nuevos. A propósito de un proyecto de residencia vacacional para uno de sus clientes predilectos, el publicista Jay Chiat, Gehry señaló que «nuestra inspiración era la pintura de Duchamp»,[6] el célebre *Desnudo bajando una escalera, n° 2*, expuesto en el Armory Show de Nueva York. Esta mirada retrospectiva a aquella exposición de 1913, que dio a conocer a los últimos rebeldes estéticos europeos ante miles de estadounidenses, pone de manifiesto la longevidad de la primera experiencia norteamericana con el arte moderno. Y Gehry entabló amistad con los escultores pop Claes Oldenburg y su esposa, Coosje van Bruggen, con quienes colaboró en diversos proyectos. En una palabra, se preparó para ser escultor sin abandonar la arquitectura. Lo que hizo inolvidable mi estancia en Bilbao, y me indujo a emprender el estudio que recopilo en este libro, fue, precisamente, la sensación de hallarme en manos de un artista que no había abandonado su lealtad profesional dominante.

2

¿Qué puede aportar Bilbao al arte moderno y a su eventual resurgimiento en los años venideros? No puedo ofrecer aquí predicciones seguras. Soy historiador, no profeta, y debo relegar el futuro para el futuro. Aun así, los datos recabados en las páginas precedentes permiten concluir que el conjunto de actos modernos que he descrito constituye un período histórico, con etapas de prosperidad y turbación, confianza y autoflagelación. Abarca desde la década de 1840 hasta comienzos de la de 1960, desde Baudelaire y Flaubert hasta Beckett, el *pop art* y otras innovaciones peligrosas. Durante esas décadas sobrevivió a dos guerras mundiales y la hostilidad de los regímenes totalitarios; una y otra vez halló nuevos maestros poco convencionales, ya fuera en la escultura o en la novela, capaces de escandalizar a los susceptibles al escándalo; y trasladó su sede de París a Nueva York. Aventurar una mayor precisión supondría ignorar la indefinición de las fronteras que caracteriza todo el período.[7,*]

* Así, el historiador del arte T. J. Clark ha afirmado, a mi juicio con una injustificada precisión, que su libro *Farewell to an Idea* «fue escrito tras la caída del Muro. Es decir, en un momento en el que las masas y las élites de la mayor parte del mundo pensaban por igual que el proyecto llamado socialismo había llegado a su final, más o menos al mismo tiempo, así lo parece, que el proyecto llamado modernidad».

Obviamente no podemos deleitarnos con poemas innovadores aún no escritos, ni con museos innovadores aún no construidos; entretanto, celebramos la productividad de García Márquez y el dominio informático de Frank Gehry, y cuando menos tenemos argumentos para esperar más de lo mismo.

Desde esta cauta perspectiva me atrevo a sugerir que, a pesar del brío original de los modernos, la enérgica temeridad con que se opusieron a la influencia de la clase conservadora en las artes —esas obras tediosas de literatura, pintura, diseño o música—, no es muy probable un resurgimiento pleno de sus cruzadas. En cambio, cabe esperar un pleno reconocimiento de que la modernidad constituye ya una etapa del pasado histórico tan interesante como cualquier otro período cultural. Reconocemos las dimensiones y valoramos los logros de esta época. Parte de sus productos más impresionantes forman parte del acervo que se enseña en las escuelas y universidades: *Al faro* de Virginia Woolf, el *Ulises* de James Joyce, *El grito* de Edvard Munch, los estudios de Paul Cézanne del Mont Sainte-Victoire, la Bauhaus de Walter Gropius en Dessau, *Esperando a Godot* de Samuel Beckett, *La tierra baldía* de T. S. Eliot, *Ciudadano Kane* de Orson Welles, y otros clásicos que continúan aportando un intenso placer, aunque no tan emocionante como el que suscitaban en los primeros públicos.

El principal motivo que nos induce a ensayar este vaticinio es la democratización de la cultura que ha impregnado la civilización occidental desde las postrimerías de la Revolución francesa. Hemos visto que la modernidad no es una ideología democrática, pero esto no la hace necesariamente incompatible con la política demócrata. La libertad de expresión, la libertad de prensa, la tolerancia cultural no menoscaban ni desacreditan sistemáticamente la supremacía de una élite esencial para la literatura y las artes vanguardistas, es decir, la existencia de un conjunto de individuos y grupos comprometidos en la organización de conciertos de compositores difíciles, exposiciones de pintores difíciles, publicaciones de narrativa y poesía difícil, así como clientes para los arquitectos difíciles y consumidores de películas difíciles.[8,*]

La supervivencia de públicos característicos de la alta cultura, el elemento más notorio de la democratización, ha ido en detrimento del futuro de la modernidad, debido al rápido avance de la tecnología del entretenimiento —grabaciones, radio, ilustraciones en color,

* Como ha señalado Dwight Macdonald en su famoso asalto contra la cultura burguesa, como si se recordase una importante condición, «desde *Tom Jones* hasta las películas de Chaplin, algunas cosas muy buenas han alcanzado popularidad».

películas con banda sonora, televisión, innovaciones informáticas— que ha transformado la industrialización de la cultura en una actividad cada vez más influyente. A diferencia de lo que afirman los críticos culturales conservadores, no es que la cultura se haya comercializado: siempre ha tenido un aspecto comercial, incluso en las antiguas Grecia y Roma. Ahora bien, la complejidad de los mercados culturales, así como la facilidad y rapidez de las comunicaciones de interés particular para la clase media, ha fomentado acuerdos que no pueden sino favorecer la marginalización de las vanguardias futuras. Vivimos en una era de comedias musicales.

Desde el principio era evidente que la modernidad, para instaurarse como fenómeno cultural influyente, requería unas condiciones económicas, políticas y culturales favorables. La historia pone de relieve que tales condiciones se desarrollaron desde mediados del siglo XIX. La modernidad se alimentó de aventuras que triunfaron, ante todo, porque dichas condiciones se mantuvieron congruentes durante acaso más de un siglo, aunque en numerosas ocasiones se vieron entorpecidas por la guerra, los resurgimientos religiosos intermitentes y los estragos del fascismo y el comunismo. Pero la vieja afirmación de Duchamp de que cualquier cosa puede ser arte, sueño que el *pop art* hizo realidad, ha sido más destructivo para la modernidad que los obstáculos más evidentes.

Es posible que algún día resurja la modernidad a gran escala. Teniendo en cuenta la narrativa de García Márquez y la arquitectura de Frank Gehry, podemos conjeturar que algunos artistas aún no conocidos, acaso no nacidos todavía, traerán nueva vida después de la muerte. En la historia de la modernidad ha habido momentos brillantes que nos invitan a especular sobre la posibilidad de que resurjan en el futuro otros similares: la publicación casi simultánea de *Madame Bovary*, de Flaubert, y *Las flores del mal*, de Baudelaire, en 1857; la sensacional exposición conmemorativa de Cézanne en el Salon d'Automne en 1907, que lo hizo famoso de la noche a la mañana; la explosión dadaísta en el Cabaret Voltaire de Zúrich el 5 de febrero de 1916. No está en mi mano predecir si se harán realidad algún día las fantasías sobre una repetición de tales acontecimientos. Lo que podemos afirmar, cuando menos, es que la modernidad ha dispuesto de ciento veinte años para verter sus productos —a menudo exquisitos y siempre novedosos— en el mercado cultural, arrojando confusión, asombro y deleite. Ha sido un largo período.

Notas

Un clima propicio para la modernidad

1. Henri Matisse a Pierre Bonnard, en Elizabeth Cowling y otros, *Matisse/Picasso*, MOMA, 2003, pág. 292.

2. Gustave Flaubert a Louis Bouilhet, 26 de diciembre de 1852, en Flaubert, *Correspondance*, Jean Bruneau (comp.), 5 vols., 1973-, II, pág. 217.

3. Emily Braun, *Mario Sironi and Italian Modernism: Art and Politics Under Fascism*, 2000, pág. 50.

4. Oldenburg en Dore Ashton, «Monuments for Nowhere and Anywhere», *L'Art vivant*, julio de 1970, repr. en Gregory Battcock (comp.), *Idea Art*, 1973, pág. 12 (trad. cast.: *La idea como arte*, Barcelona, Gustavo Gili, 1977).

5. Sobre estos comentarios citados, véase G. Bernard Shaw, *The Quintessence of Ibsenism*, 1891, ed. 1912, págs. 3-4.

6. T. S. Eliot, Introduction, *Literary Essays of Ezra Pound*, 1954, pág. xiii (trad. cast.: *Ensayos literarios/Ezra Pound*, Barcelona, Laia, 1989).

7. Véase Werner Hofmann, *Turning Points in Twentieth-Century Art 1890-1917*, 1969, pág. 18.

8. Camille Pissarro a Lucien Pissarro, en Theodore Reff, «Copyists in the Louvre, 1850-1870», *Art Bulletin*, XLVI, diciembre de 1964, pág. 553n.

9. Paul Gauguin a Emil Schuffenecker, 8 de octubre de 1888, en Paul Gauguin, *The Writings of a Savage*, Daniel Guérin (comp.), 1996, pág. 24.

10. F. T. Marinetti, «Manifeste initiale du Futurisme», *Le Figaro*, 20 de febrero de 1909, en Jean-Pierre de Villiers (comp.), *Le premier manifeste du futurisme*, 1986, pág. 51.

11. Robert Louis Stevenson, «Walking Tours», en William Lyon Phelps (comp.), *Essays by Robert Louis Stevenson*, 1918, pág. 32.

12. Piet Mondrian, «Toward the True Vision of Reality», 1941, en Robert Motherwell (comp.), *Plastic Art and Pure Plastic Art and Other Essays*, 1951, pág. 10.

13. Salvador Dalí, *La vida secreta de Salvador Dalí*, en Francine Prose, «Gala Dalí», *Vida de las musas: las fascinantes historias de las mujeres que inspiran la vida y la obra de los artistas*, Barcelona, Ediciones del Bronce, 2006.

14. Charles Baudelaire, «Salon de 1846», *Oeuvres complètes*, Y.-G. Le Dantec (comp.), rev. Claude Pichois, 1961, págs. 874-875.

15. Guillaume Apollinaire, «La Jolie Rousse», *Calligrammes, poèmes de la paix et de la guerre (1913-1916)*, 1966, pág. 184 (trad. cast. *Caligramas*, Madrid, Cátedra, 1987).

16. Friedrich Nietzsche, *Ecce Homo*, 1908, Karl Schlechta (comp.), *Werke*, 3 vols. En 5, 6ª ed. rev., 1969, II, pág. 1.090 (trad. cast.: *Ecce Homo*, Barcelona, Edicomunicación, 1997).

17. Memorias de Sir Charles Eastlake, en Charles Lock Eastlake, *Contributions to the Literature of the Fine Arts*, 2ª ser., 1870, pág. 147.

18. Alfred Lichtwark, «Publikum», Eckhard Schaar (comp.), *Erziehung des Auges: ausgewählte Schriften*, 1991, pág. 25.

19. *Ibid.*, pág. 26.

20. Holbrook Jackson, *The Eighteen Nineties*, 1913, pág. 22.

Primera parte
LOS FUNDADORES

Capítulo uno: Inadaptados recalcitrantes

1. Charles Baudelaire, «Salon de 1859», *Oeuvres complètes*, Y.-G. Le Dantec (comp.), rev. Claude Pichois, 1961, pág. 1.099.

2. *Ibid.*, pág. 1.076.

3. *Ibid.*, *Les Fleurs du mal*, 1857, pág. 140 (trad. cast. de Antonio Martínez Carrión, Madrid, Alianza, 1979).

4. *Ibid.*, pág. 6.

5. Charles Baudelaire, «The Painter of Modern Life», *ibid.*, pág. 1.155.

6. Edna St. Vincent Millay, prólogo a *Baudelaire, Flowers of Evil*, trad. y ed. Millay y George Dillon, 1936; ed. 1962, pág. xxx.

7. Flaubert a Baudelaire, 13 de julio de 1857, en Flaubert, *Correspondance*, Jean Bruneau (comp.), 5 vols., 1973-, II, pág. 744.

8. Gustave Bourdin, *Le Figaro*, 5 de julio de 1857, en Enid Starkie, *Baudelaire*, 1957; ed. 1971, págs. 364-35.

9. Flaubert a Baudelaire, 13 de julio de 1857, en Flaubert, *Correspondance*, II, pág. 74.

10. Baudelaire, «M. Gustave Flaubert, Madame Bovary—La Tentation de Saint Antoine», 1857, *Oeuvres complètes*, pág. 652.

11. C. K. Stead, *The New Poetry: Yeats to Eliot*, 1964; ed. 1967, pág. 145.

12. T. S. Eliot, «Baudelaire», 1930, Eliot en John Hayward (comp.), *Selected Prose*, 1953, pág. 187.

13. *I Promise to Be Good: The Letters of Arthur Rimbaud*; trad. y ed. Wyatt Mason, 2003, pág. 33.

14. Wilde, citado en Richard Ellmann, *Oscar Wilde*, 1987, pág. 169 (trad. cast.: *Oscar Wilde*, Barcelona, Edhasa, 1990).

15. Théophile Gautier, Geneviève van den Bogaert (comp.), *Mademoiselle de Maupin*, 1835-1836, 1966, pág. 45.

16. Walter Pater, «The School of Giorgione», *Studies in the History of the Renaissance*, 1873, pág. 111 (trad. cast.: *El Renacimiento: estudios sobre arte y poesía*, Barcelona, Alba, 1999).

17. A. C. Swinburne, *Notes on Poems and Ballads*, 1866; con *Atalanta in Calydon*, Morse Peckham (comp.), 1970, pág. 338.

18. «Spiritual Contents in Painting», *Die Gienzboten.*

19. Eduard Hanslick, *Aus meinem Leben*, 2 vols., 1894, 4ª ed. 1911, págs. 265-266.

20. Del último discurso de Louis Dubedat, George Bernard Shaw, *The Doctor's Dilemma: A Tragedy*, 1906, acto 4.

21. Véase Emily Braun, *Mario Sironi and Italian Modernism: Art and Politics Under Fascism*, 2000, pág. 92.

22. William Butler Yeats, *The Trembling of the Veil*, 1922 (trad. cast.: *El estremecimiento del velo*, Caracas, Monte Ávila, 1990), en *Autobiography*, 1965, pág. 93.

23. Ellmann, *Oscar Wilde*, pág. 581.

24. Recopilación de las mejores agudezas de Wilde, recitadas hasta la saciedad en la literatura. Ada Leverson, *ibid.*, pág. 469.

25. Wilde, «The Decay of Living», en *Intentions*, 1891, citado en Richard Ellmann (comp.), *The Artist as Critic: Critical Writings of Oscar Wilde*, 1969, pág. 294.

26. Wilde a H. C. Marillier, 12 de diciembre de 1885, en Merlin Holland y Rupert Hart-Davis (comps.), *The Complete Letters of Oscar Wilde*, 1962; 2000, pág. 272 (trad. cast.: *Oscar Wilde: una vida en cartas*, Barcelona, Alba, 2005).

27. Wilde, «Note», New York Public Library, Berg Collection, en Ellmann, *Oscar Wilde*, pág. 310.

28. Yeats, *The Trembling of the Veil*, pág. 90.

29. Ernest Newman, «Oscar Wilde: A Literary Appreciation», *Free Review*, 1 de junio de 1985, en Karl Beckson (comp.), *Oscar Wilde: The Critical Heritage*, 1970, pág. 90.

30. Ellmann, *Oscar Wilde*, pág. 431.

31. *St. James's Gazette*, editorial, 27 de mayo de 1895.

32. Wilde, *The Picture of Dorian Gray*, 1891, vii (trad. cast.: *El retrato de Dorian Gray*, Barcelona, Juventud, 1996).

33. Yeats, *The Trembling of the Veil*, pág. 192.

Capítulo dos: Irreconciliables y empresarios

1. Claude Debussy, *Monsieur Croche the Dilettante Hater*, 1927; trad. B. N. Langdon Davies, 1928, pág. 66.

2. Camille Pissarro a Lucien Pissarro, 21 de abril de 1900, en Camille Pissarro, *Letters to His Son Lucien*, John Rewald (comp.), 1944; 3ª edición revisada, 1972, pág. 340 (trad. cast.: *Cartas a Lucien*, Barcelona, Muchnick, 1979).

3. Jean-Léon Gérôme en Kirk Varnedoe, *Gustave Caillebotte*, 1987, págs. 198 y 201.

4. Hervey de Saisy en *ibid.*, pág. 209.

5. Eugène Boudin, en François Mathey, *The Impressionisti*, 1961, pág. 237.

6. Renato Poggioli, *The Theory of the Avant-Garde*, 1962, pág. 132 (trad. cast.: *Teoría del arte de vanguardia*, Madrid, Revista de Occidente, 1964).

7. Stephen F. Eisenman, «The Intransigent Artist *or* How the Impressionists Got Their Name», en Charles S. Moffett con Ruth Berson, y otros (comps.), *The New Painting: Impressionism 1874-1886*, 1986, pág. 53.

8. Phoebe Pool, *Impressionism*, 1967, pág. 52 (trad. cast.: *El impresionismo*, Barceloan, Destino, 1997).

9. Monet a Frédéric Bazille, en Kermit Swiler Champa, *Studies in Early Impressionism*, 1973, pág. 23.

10. John Ruskin, *Modern Painters*, 5 vols., ed. 1897, III, pág. 59 (trad. cast.: *Los pintores modernos*, Valencia, Prometeo).

11. Sir John Everett Millais, Bart., en *The Life and Letters of Sir John Everett Millais* de su hijo John Guille Millais, 2 vols., 1899, I, pág. 380.

12. Charles W. Furse, 1892, en Robert Jensen, *Marketing Modernism in Fin-de-Siècle Europe*, 1944, pág. 140.

13. *Alfred Sisley*, Mary Anne Stevens (comp.), 1992, pág. 272.

14. Véase Paul Hayes Tucker, *Claude Monet: Life and Art*, 1995, págs. 103, 134 y 158.

15. Véase Viola Hopkins Winner, *Henry James and the Visual Arts*, 1970, pág. 50.

16. Paul Durand-Ruel, carta en *L'Evènement*, 5 de noviembre de 1885, en Anne Distel, *Impressionism: The First Collectors*, 1990, pág. 23.

17. «The Ethics of Art», *Musical Times and Singing Class Circular*, XXX, 1 de mayo de 1889, pág. 265.

18. Henry James, «Criticism», 1891, *Selected Literary Criticism*, Morris Shapira (comp.), 1963, págs. 167-168.

19. Gustav Pauli, introducción a Alfred Lichtwark, *Briefe an die Kommission für die Verwaltung der Kunsthalle*, 2 vols., 1924, I, pág. 13.

20. Alfred Lichtwark, «Museen als Bildungsstätte» 1903, *Erziehung des Auges*, pág. 47.

21. Lichtwark, *Briefe an die Kommission*, 24 de junio de 1897 (desde Bruselas), I, pág. 271.

22. *Ibid.*, 26 de junio de 1892 (desde París), I, pág. 97.

23. *Ibid.*, 16 de junio de 1898 (desde París), I, págs. 322-323.

24. *Ibid.*, pág. 323.

25. *Ibid.*, 24 de abril de 1897 (desde París), I, págs. 250-252.

Segunda parte
CLÁSICOS

Capítulo tres: Pintura y escultura

1. Giorgio de Chirico, *Valori Plastici*, abril-mayo de 1919, en Carlo Carra y otros (comps.), *Metaphysical Art*, 1971, pág. 91 (trad. cast.: *Sobre el arte metafísico y otros escritos*, Murcia, Comisión de Cultura del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Librería Yerba, 1990).

2. En John C. G. Röhl, *Wilhelm II. Der Aufbau der Persönlichen Monarchie*, 2001, pág. 1.025.

3. Mary Cassatt a Louisine Havemeyer, 6 de septiembre y 2 de octubre de 1912 y marzo de 1913, en Frances Weitzenhoffer, *The Havemeyers: Impressionism Comes to America*, 1986, págs. 207, 208 y 210.

4. Arthur Schnitzler, *Tagebücher*, Peter Michael Braunwarth *y otros* (comps.), 10 vols. (1987-2000), *Tagebuch*, V, 17, 8 de febrero de 1913; *Tagebuch*, III, 375, 21 de diciembre de 1908); *Tagebuch* IV, 321, 4 de abril de 1912.

5. Gauguin, *Intimate Journals*, en Robert Goldwater, *Gauguin*, s.f., pág. 92 (trad. cast.: *Paul Gauguin*, Barcelona, Labor, 1964).

6. Van Gogh, *Dear Theo: The Autobiography of Vincent van Gogh*, Irving Stone y Jean Stone (comps.), 1937; ed. 1995, págs. 383-384.

7. Van Gogh a su hermana Wilhelmina J. van Gogh, en *Complete Letters of Vincent van Gogh*, 3 vols., 1958; ed. 1978, III, pág. 437.

8. Véase Debora Silverman, *Van Gogh and Gauguin: The Search for Sacred Art*, 2000, 5, y cap. 12.

9. Gauguin a Emile Schuffenecker, *ibid.*, pág. 262.

10. Ensor a Jules Du Jardin, 6 de octubre de 1899; Xavier Tricot (comp.), *Lettres*, 1999, pág. 272.

11. J. P. Hodin, *Edvard Munch*, 1972, pág. 11 (trad. cast.: *Edvard Munch*, Barcelona, Destino, 1994).

12. Véase Gerd Woll, «Angst findet man bei ihm überal», en Ulrich Weisner (comp.), *Munch, Liebe, Angst, Tod,* 1980, pág. 315.

13. Munch a Eberhard Griesebach, 1932, Richard Heller, «Edvard Munch, Die Liebe und die Kunst», *ibid.*, pág. 297.

14. Stanislaw Przybyszewski citado en Wolfdietrich Rasch, «Edvard Munch und das literarische Berlin der neunziger Jahre», en *Edvard Munch: Probleme, Forschungen, Thesen*, Henning Bock y Günter Busch, 1973, pág. 200.

15. Elie Faure, prólogo al catálogo de la exposición, en James D. Herbert, *Fauve Painting: The Making of Cultural Politics*, 1992, pág. 9.

16. Louis de Marsalle [pseud. de E. L. Kirchner], «Über die Schweizer Arbeiten von E. L. Kirchner», 1921, en Lothar Griesebach (comp.), *E. L. Kirchners Davoser Tagebuch*, 1968, págs. 196 y 195.

17. Véase Gotthard Jedlicka, «Max Beckmann in seinen Selbstbildnissen», en Hans Martin Frhr. von Erffa y Erhard Göpel (comps.), *Blick auf Beckmann: Dokumente und Vorträge*, 1962, pág. 112.

18. Vasili Kandinsky, *Sturm Album*, 1913, pág. xv.

19. Wilhelm Worringer, *Abstraction and Empathy*, 1908, 3ª ed. 1910, pág. 13 (trad. cast.: *Abstracción y naturaleza*, México, FCE, 1966).

20. Hans K. Roethel, con Jean K. Benjamin, *Kandinsky*, 1977, ed. 1979, pág. 138.

21. Kandinsky a Will Grohmann, 21 de noviembre de 1925, en *ibid.*, pág. 116.

22. Kandinsky, *On the Spiritual in Art*, 1912, 1913, pág. 2 (trad. cast.: *De lo espiritual en el arte*, Barcelona, Paidós, 1996).

23. Roethel, *Kandinsky*, pág. 82.

24. Vladimir Malevich, *Die gegendstandlose Welt*, 1927, passim.

25. Motherwell, comunicación verbal al autor, diciembre de 1968.

26. Piet Mondrian, «Toward the True Vision of Reality», 1941, en Harry Holtzman y Martin S. James (comps.), *The New Art—The New Life: The Collected Writings of Piet Mondrian*, 1986, pág. 338.

27. Piet Mondrian, «Plastic Art and Pure Plastic Art», 1936, en Robert Motherwell (comp.), *Plastic Art and Pure Plastic Art and Other Essays*, 1951, pág. 42.

28. Tristan Tzara en William S. Rubin, *Dada, Surrealism, and Their Heritage*, 1968, pág. 12.

29. Richard Huelsenbeck en *ibid.*, pág. 15.

30. Francis Picabia, en Hans Richter, *Dada: Art and Anti-Art*, 1965, pág. 76.

31. Tzara, *ibid.*, pág. 67.

32. Harold Rosenberg, «Pro-Art Dada: Jean Arp», *The De-definition of Art: Action Art to Pop to Earthworks*, 1972, pág. 80.

33. André Breton, *Surrealism and Painting*, 1965, Simon Watson Taylor (comp.), 1972, pág. 6.

34. Breton, *Surrealist Manifesto*, 1924 (trad. cast.: *Manifiestos del surrealismo*, Barcelona, Labor, 1995). En William S. Rubin, *Dada, Surrealism, and Their Heritage*, 1968, pág. 64.

35. James Thrall Soby, *René Magritte*, 1965, pág. 9.

36. Breton, «René Magritte», *Surrealism and Painting*, pág. 270.

37. Véase Rosa Maria Malet (comp.), *Guidebook*, Fundació Joan Miró, 1999, pág. 55 (ed. cast.: *Fundació Joan Miró, guía*, Barcelona, Skira, 1999).

38. Orwell en Hilton Kramer, «Dalí», 1970, en *The Age of the Avant-garde: An Art Chronicle of 1956-1972*, 1973, pág. 251.

39. Breton, «Salvator Dalí: The Dalí Case», *Surrealism and Painting*, págs. 133-134.

40. Véase *Picasso for Vollard*, intr. Hans Bollinger, 1957, pág. xi.

41. Brassaï [pseud. Gyula Halsz], *Picasso and Company*, (1964), trad. Francis Price, 1966, pág. 100 (trad. cast.: *Conversaciones con Picasso*, Madrid, FCE, 2002).

42. Pierre Daix, *Picasso*, 1965, pág. 250 (trad. cast.: *Picasso*, Barcelona, Planeta, 1991).

43. Richard Penrose, «Beauty and the Monster», en Daniel Kahnweiler y otros, *Picasso 1881-1973*, 1973, pág. 181.

44. Duchamp, *Dialogues with Pierre Cabanne*, 1964, 1971, pág. 31 (trad. cast.: *Picasso 1881/1973*, Barcelona, Gustavo Gili, 1974).

45. Calvin Tomkins, *Duchamp: A Biography*, 1996, pág. 267.

46. Robert Motherwell, introducción a *Dialogues with Pierre Cabanne*, pág. 12.

47. Matisse citando a Rodin, en Matisse, «Notes of a Painter, 1908», en Jack D. Flam (comp.), *Matisse on Art*, 1973, pág. 39.

48. Raymond Escholier, *Matisse from Life*, 1956, 1960, pág. 138.

49. David Smith, en un simposio sobre «La Nueva Escultura», 1952, citado en Garrett McCoy (comp.), *David Smith*, 1973, pág. 82.

50. Smith, «The Artist and Nature», 1955, en *ibid.*, pág. 119.

51. Valentiner citado en Andrew Causey, *Sculpture Since 1945*, 1998, pág. 27.

52. Smith, «The Artist and Nature», en McCoy (comp.), *David Smith*, pág. 118.

53. Sir Herbert Read, *Modern Sculpture: A Concise History*, 1964, pág. 187 (trad. cast.: *La escultura moderna: breve historia*, Barcelona, Destino, 1994).

Capítulo cuatro: Prosa y poesía

1. Thomas Hardy, «The Science of Fiction», *New Review*, abril de 1891, pág. 318.
2. Arthur Symons, introducción, *The Symbolist Movement in Literature*, 1899, pág. 10.
3. May Sinclair, «The Novels of Dorothy Richardson», reseña de *Pilgrimage* de Dorothy Richardson 1915-1938, *The Egoist*, abril de 1918, pág. 58.
4. Woolf, «Mr. Bennett and Mrs. Brown», 1924, conferencia reproducida en *The Captain's Death Bed and Other Essays*, 1950, pág. 91.
5. *Ibid.*, pág. 97.
6. *Ibid.*, pág. 106.
7. *Ibid.*, págs. 106-107.
8. Henry Fielding, *Tom Jones*, 1749, Libro I, cap. 1 (trad. cast.: *Tom Jones*, Barcelona, Bruguera, 1972).
9. Del título del ensayo de Hamsun, *From the Unconscious Life of the Mind*, 1890.
10. Arthur Schnitzler, «Leutnant Gustl», 1900, *Die erzählenden Schriften*, 2 vols., 1961, I, pág. 357.
11. Eliot, «Ulysses, Order and Myth», *The Dial*, noviembre de 1923, pág. 480.
12. Ernest Hemingway a Sherwood Anderson, 9 de marzo de 1922, en Richard Ellmann, *James Joyce*, 1959; ed. rev. 1982, pág. 529 (trad. cast.: *James Joyce*, Barcelona, Anagrana, 1991).
13. Eliot, «Ulysses, Order and Myth», *op. cit.*, pág. 480.
14. Richard Aldington, «Mr. James Joyce's *Ulisses*», *Literary Studies and Reviews*, 1924, pág. 201.
15. Woolf, «Mr. Bennett and Mrs. Brown», *The Captain's Death Bed*, pág. 109.
16. W. B. Yeats en Ellman, *James Joyce*, pág. 531.
17. James Joyce a Frank Budgen, 20 de marzo de 1920, en *Selected Letters*, Richard Ellmann (comp.), 1975, pág. 250 (trad. cast.: *Cartas escogidas*, Barcelona, Lumen, 1982).
18. Middleton Murry en Ellmann, *James Joyce*, págs. 531-532.
19. Soliloquio de Molly Bloom en Joyce, *Ulysses*, 1922, texto corregido, Hans Walter Gabler y otros (comp.), 1986, pág. 620 (trad. cast.: *Ulises*, Barcelona, Lumen, 1976).

20. *Ibid.*, págs. 643-644.

21. Eliot, «Ulysses, Order and Myth», pág. 483.

22. Joyce a Budgen, véase Ellmann, *James Joyce*, pág. 436.

23. Woolf a Lytton Strachey, 23 de abril de 1918, en *The Letters of Virginia Woolf*, 6 vols., 1975-1980. Vol. II (*1912-1922*), Nigel Nicolson y Joanne Trautman (comp.), 1976, pág. 234.

24. Virginia Woolf, *To the Lighthouse*, 1927; ed. 1937, págs. 273-274 (trad. cast.: *Al faro*, Madrid, Cátedra, 1999).

25. Virginia Woolf, *Between the Acts* (1941), Stella McNicol (comp.), intro. Gillian Beer, 1992, pág. 129.

26. Woolf, 26 de julio de 1922, *The Diary of Virginia Woolf*, Anne Olivier Bell (comp.) y Andrew MacNeillie, 5 vols., 1977-1984, II, pág. 186.

27. Virginia Woolf a Roger Fry, 6 de mayo de 1922, en *Letters*, II, pág. 525.

28. Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu*, 1913-1927; 3 vols. Pléîade, 1966, «Le Temps retrouvé», III, pág. 895 (trad. cast.: «El tiempo recuperado», en *En busca del tiempo perdido*, Madrid, Alianza, 1998).

29. *Ibid.*, «Sodome et Gomorrhe», II, pág. 756.

30. Woolf, *To the Lighthouse*, *op. cit.*, pág. 268-269.

31. Kafka, *Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande und andere Prosa aus dem Nachlass*, 1953, 3rd Octavheft, pág. 72.

32. *Ibid.*

33. *Ibid.*, 8th Octavheft, pág. 153.

34. Kafka, «Brief an den Vater», *ibid.*, pág. 169.

35. Véase Thomas Mann, «Homage», en Kafka, *The Castle*, 2ª ed. 1941, pág. xi.

36. Kafka, «Fragmente», *Hochzeitsvorbereitungen*, pág. 232.

37. Kafka, 6 de agosto de 1914, *Tagebücher*, *1910-1923*, 1951, pág. 261 (trad. cast.: *Diarios*, *1910-1923*, Buenos Aires, Emecé, 1953).

38. Véase Peter Ackroyd, *T. S. Eliot: A Life*, 1984, pág. 24 (trad. cast.: *T. S. Eliot*, México, FCE, 1992).

39. T. S. Eliot, «Yeats», *On Poetry and Poets*, 1957, pág. 252.

40. Jules Laforgue, *Oeuvres completes*, 8 vols., III: *Mélanges posthumes*, en *Selected Poems*, Graham Dunstan Martin (comp.), 1998, Introducción, pág. xxiii.

41. Laforgue, «Sundays» [último verso], *ibid.*, pág. 229.

42. Laforgue a su hermana, mayo de 1883, en *ibid.*, volumen 21.

43. Laforgue, *Selected Poems*, pág. 240.

44. T. S. Eliot, Conversation Galante, *Prufrock and Other Observations*, 1917, en *The Complete Poems and Plays of T. S. Eliot*, 1952, pág. 19.

45. Eliot, «Burbank with a Baedeker: Bleistein with a cigar», *Poems*, 1920, en *ibid.*, pág. 24.

46. Ackroyd, *T. S. Eliot*, pág. 127.
47. Lawrence Rainey, *Revisiting the Waste Land*, 2005, pág. 110.
48. Northrop Frye, *T. S. Eliot*, 1983, ed. rev. 1968, pág. 72.
49. T. S. Eliot, «Tradition and the Individual Talent», *The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism*, 1920, 7ª ed. 1950, pág. 52 (trad. cast.: *El bosque sagrado*, Madrid, C. de Langre, 2004).
50. Eliot, «Philip Massinger», *ibid.*, pág. 125.
51. Eliot, «Tradition and the Individual Talent», *ibid.*, pág. 59.

Capítulo cinco: Música y danza

1. Milton Babbitt, «Who Cares If You Listen», Strunk's Source Readings in Music History, Robert P. Morgan (comp.), *The Twentieth Century*, 1950, ed. rev. 1998, pág. 36.
2. Debussy, *Monsieur Croche the Dilettante Hater*, 1921, 1928, pág. 17.
3. Varèse en Robert P. Morgan, *Twentieth-Century Music*, 1991, pág. 312 (trad. cast.: *La música del siglo XX*, Madrid, Akal, 1994).
4. Edward Lockspeiser, *Debussy: His Life and Mind*, 2 vols., 1962, 2ª ed. 1966, I, pág. 198.
5. Debussy, *Monsieur Croche*, pág. 19.
6. Léon Vallas, *Claude Debussy: His Life and Works*, 1933, pág. 34.
7. *Ibid.*, pág. 37.
8. *Ibid.*, pág. 35.
9. Academia sobre Debussy, *ibid.*, pág. 41.
10. *Ibid.*, pág. 178.
11. *Ibid.*, pág. 131.
12. Lockspeiser, *Debussy*, pág. 91.
13. *Ibid.*, pág. 84.
14. Gustav Mahler a Friedrich Löhr 1882, en Jens Malte Fischer, *Gustav Mahler: Der fremde Vertraute*, 2005, pág. 149.
15. *Ibid.*, pág. 200.
16. Mahler a Anna von Mildenburg, verano de 1896, en *ibid.*, pág. 340.
17. *Ibid.*, pág. 339.
18. Strauss a Rolland, julio de 1905, en Rollo Myers (comp.), *Richard Strauss and Romain Rolland: Correspondence*, 1968, pág. 29.
19. Mahler a Willem Mengelberg, agosto de 1906, en Fischer, *Gustav Mahler*, pág. 635.
20. Mahler a Anna von Mildenburg, verano de 1896, en *ibid.*, pág. 340.

21. Mahler a su esposa Alma, verano de 1906, en *ibid.*, págs. 636-637.

22. Mahler a Natalie Bauer-Lechner, en *ibid.*, pág. 341.

23. Mahler a Max Marschalk, 1896, en *ibid.*, pág. 637.

24. Arnold Schoenberg a Mahler, diciembre de 1904, en *ibid.*, pág. 586.

25. Schoenberg a Ferruccio Busoni, 28 de julio de 1912, en Erwin Stein (comp.), *Arnold Schoenberg, Briefe*, 1956, pág. 29.

26. Schoenberg a Fritz Windisch, 30 de agosto de 1923, en *ibid.*, pág. 105.

27. Schoenberg a Vasili Kandinsky, 24 de enero de 1911, en Fred Wasserman, «Schoenberg and Kandinsky in Concert», en Esther da Costa-Meyer y Fred Wasserman (comps.), *Schoenberg, Kandinsky, and the Blue Rider*, 2002, pág. 25.

28. Schoenberg a Kandisky, 20 de julio de 1922, en *Briefe*, pág. 70.

29. Schoenberg a Hermann Scherchen, 1 de febrero de 1914, en *Briefe*, pág. 45.

30. Schoenberg a Josef Stransky, 9 de septiembre de 1922, en *ibid.*, pág. 77.

31. Respuesta de Schoenberg a la felicitación en su setenta y cinco cumpleaños, 16 de septiembre de 1949, en *ibid.*, pág. 301.

32. Schoenberg, nota al programa, comienzos de 1910, en Willi Reich, *Arnold Schoenberg, oder Der konservative Revolutionär*, 1968, ed. 1974, pág. 58.

33. Véase *ibid.*

34. Schoenberg a Busoni, 1 de agosto de 1909, en Antony Beaumont (comp.), *Ferruccio Busoni, Selected Letters*, 1987, pág. 389.

35. Schoenberg a Kandinsky, 20 de julio de 1922, en *Briefe*, pág. 70.

36. Schoenberg a Richard Dehmel, 13 de diciembre de 1912, en *ibid.*, pág. 30.

37. Schoenberg a Emil Hertzka, 7 de marzo de 1910, en *ibid.*, pág. 18.

38. Schoenberg a Adolf Loos, 5 de agosto de 1924, en *ibid.*, pág. 126.

39. Debussy, *Monsieur Croche*, pág. 32.

40. Schoenberg a Hermann Scherchen, 1 de febrero de 1914, en *Briefe*, pág. 44.

41. Véase Reich, *Arnold Schoenberg*, pág. 139.

42. Schoenberg, «Composition with Twelve Tones», Leonard Stein (comp.), *Style and Idea: Selected Writings of Arnold Schoenberg*, 1950, 2ª ed. 1975, pág. 218.

43. Igor Stravinsky, *An Autobiography*, 1936, pág. 28 (trad. cast.: *Crónicas de mi vida*, Barcelona, Alba, 2005); este libro, aunque en gran medida está redactado por un negro, es una fuente útil para consultar las opiniones de Stravinsky.

44. Stravinsky a Vladimir Rimski-Korsakov, 16/29 de junio de 1911, en Stephen Walsh, *Stravinsky. A Creative Spring: Russia and France, 1882-1934*, 1999, pág. 163.

45. Alfred Bruneau, en *ibid.*

46. Stravinsky, *Autobiography*, pág. 29.

47. Walsh, *Stravinsky*, pág. 198.

48. *Ibid.*, pág. 312.

49. *Ibid.*, pág. 504.

50. Varèse en Morgan, *Twentieth-Century Music*, págs. 306-307.

51. John Cage, «Edgard Varèse», 1958, en Cage, *Silence, Lectures and Writings*, 1961, pág. 85 (trad. cast.: *Silencio, conferencias y escritos*, Madrid, Ardora, 2002).

52. David Revill, *The Roaring Silence: John Cage, a Life*, 1992, pág. 13.

53. *Ibid.*, pág. 123.

54. Busoni en Morgan, *Twentieth-Century Music*, pág. 36.

55. Stravinsky sobre Schoenberg en Charles M. Joseph, *Stravinsky Inside Out* 2001, pág. 248.

56. Véase Charles M. Joseph, *Stravinsky and Balanchine: A Journey of Invention*, 2002, pág. 74.

57. *Ibid.*, pág. 257.

58. *Ibid.*, pág. 256.

59. Anna Kisselgoff, *New York Times*, 7 de enero de 1999, en Joseph, *Stravinsky and Balanchine*, pág. 337.

60. Agnes De Mille, *Martha: The Life and Work of Martha Graham: A Biography*, 1956, ed. 1991, pág. 126.

Capítulo seis: Arquitectura y diseño

1. Gramsci en Dore Ashton y Guido Ballo (comps.), *Antonio Sant'Elia*, 1986, pág. 13.

2. Boccioni, en *ibid.*, pág. 28.

3. George Heard Hamilton, *Painting and Sculpture in Europe, 1880-1940*, 1964, pág. 184 (trad. cast. *Pintura y escultura en Europa, 1880-1940*, Madrid, Cátedra, 1980).

4. Marinetti, 1911, en *Antonio Sant'Elia*, pág. 17.

5. Sant'Elia en *ibid.*, pág. 23.

6. C. E. Annesley Voysey, *Studio*, I, 1894, pág. 234.

7. Frank Lloyd Wright a Catherine y Kenneth Baxter, 7 de febrero de 1921, en Robert C. Twombly, *Frank Lloyd Wright: An Interpretive Biography*, 1973, pág. 236.

8. Johnson en Charles Jencks, *Modern Movements in Architecture*, 1973, pág. 50.

9. Wright, «The Art and Craft of the Machina, 1901, en Twombly, *Frank Lloyd Wright*, pág. 46.

10. *Ibid.*

11. Wright, *An Autobiography*, 1932, 2ª ed., 1943, pág. 150 (trad. cast.: *Autobiografía*, Madrid, El Croquis, 1998).

12. *Sant'Elia*, pág. 27.

13. Ada Louise Huxtable, *Frank Lloyd Wright: A Penguin Life*, 2004, pág. 27.

14. Twombly, *Frank Lloyd Wright*, pág. 66.

15. Wright, *Autobiography*, pág. 142.

16. *Ibid.*

17. Véase Leonard K. Eaton, *Two Chicago Architects and Their Clients: Frank Lloyd Wright and Howard Van Doren Shaw*, 1969, págs. 38, 81 y 85.

18. Véase Twombly, *Frank Lloyd Wright*, pág. 113.

19. Huxtable, *Frank Lloyd Wright*, pág. 209.

20. *Ibid.*, pág. 244.

21. Mumford en Jencks, *Modern Movements*, pág. 96.

22. Hermann Muthesius, «Die Bedeutung des Kunstgewerbes», 1907, en Peter Gay, *Art and Act: On Causes in History: Manet, Gropius, Mondrian*, 1976, pág. 114.

23. Huxtable, carta al autor, 12 de marzo de 2001.

24. Mies van der Rohe en Gay, *Art and Act*, pág. 142.

25. Tugendhat (hijo de los propietarios de la casa y profesor de filosofía en la Freie Universität de Berlín) en conversación con el autor, mediados de la década de 1960.

26. Le Corbusier, *Towards a New Architecture*, 1923, 1927, pág. 10 (trad. cast. *Hacia una arquitectura*, Arganda del Rey, Ediciones Apóstrofe, 1998).

27. *Ibid.*, pág. 13.

28. *Ibid.*, pág. 14.

29. *Ibid.*, págs. 12, 84.

30. Twombly, *Frank Lloyd Wright*, pág. 276.

31. Lewis Mumford, «Skin Treatment and New Wrinkles», 1954, en *From the Ground Up: Observations on Contemporary Architecture, Housing, Highway Building, and Civic Design*, 1956, pág. 96.

32. Walter Gropius, «Tradition und Kontinuität in der Architektur», *Apollo in der Demokratie*, 1967, en Peter Gay, *Art and Act*, pág. 115.

33. *Ibid.*, pág. 52.

34. Gropius, «Der stilbildende Wert industrieller Bauformen», *Der Verkehr, Jahrbuch des Deutschen Werkbundes*, 1914, págs. 29-32.

35. Gropius a James Marston Fitch, en conversación. Véase Peter Gay, *Weimar Culture*, 1968, pág. 9.

36. Gropius, manifiesto para la inauguración de la Bauhaus, abril de 1919, en Hans Wingler, *Das Bauhaus 1919-1933: Weimar, Dessau, Berlin*, 1962, pág. 39 (trad. cast.: *La Bauhaus*, Barcelona, Gustavo Gili, 1980).

37. *Ibid.*

38. *Ibid.*

39. «Citado en Erwin Panofsky, «Three Decades of Art History in the United States: Impressions of a Transplanted European», *College Art Journal*, 14, otoño de 1954, pág. 16.

40. Entrevista de Gropius con el autor, julio de 1968.

41. Walter Gropius, *Four Great Makers of Modern Architecture: Gropius, Le Corbusier, Mies, Wright*, 1961, pág. 227.

42. Nancy Curtis, *Gropius House*, en Reginald Isaacs, *Gropius: An Illustrated Biography of the Creator of the Bauhaus*, 1983; ed. 1986, pág. 232.

43. Citado en Edward Lucie-Smith, *Furniture: A Concise History*, 1979, pág. 162.

44. Bahr en Eduard F. Sekler, *Josef Hoffmann. The Architectural Work*, 1985, pág. 33.

45. Nikolaus Pevsner, *Pioneers of Modern Design: From William Morris to Walter Gropius*, 1936, ed. rev. 1960, pág. 26.

46. Roger Ginsburger, «Was ist Modern?», 1931, en Ulrich Conrads *y otros* (comps.), *Die Form: Stimmen des Deutschen Werkbundes 1925-1934*, 1969, pág. 70.

47. Hoffmann, conferencia del 22 de febrero de 1911, en Peter Noever (comp.), *Josef Hoffmann Designs*, 1992, pág. 231.

48. «*Dem thatenlosen Schlendrian, dem starren Byzantinismus, and allem Ungeschmack*». La traducción que se reproduce en el texto, no tan intensa como el original, pretende ser lo más fiel posible. Koloman Moser, «Mein Wendegang», *Vielhagen and Klasings Monatshefte*, X, 1916, pág. 255.

49. Jane Kallir, *Viennese Design and the Wiener Werkstätte*, 1985, pág. 54.

50. *Ibid.*, pág. 29.

51. Josef Hoffmann y Koloman Moser, *Arbeitsprogramm der Wiener Werkstätte von 1903-1932*, Ausstellung des Bundesministeriums für Unterricht, 1967, págs. 21-22.

52. Véase *ibid.*

53. J. J. P. Oud, «Ja und Nein: Bekenntnisse eines Architekten», *Europa Almanack 1925*, 1925, ed. 1993, pág. 18.

Capítulo siete: El teatro y el cine

1. Bärbel Reissmann, «Das Lessing-Theater», en Ruth Freydank *y otros*, *Theater als Geschäft, Berlin und seine Privattheater um die Jahrhundertwende*, 1985, pág. 127.

2. Freud, «Mit seiner Geschlossenheit, Einheit, Vereinfachung der Probleme, mit seiner Kunst der Konzentration, und des Verdeckens...», *Protokolle der Wiener Psychoanalytischen Vereinigung*, 4 vols., vol II, 1908-1910, Herman Nunberg y Ernst Federn (comp.), 1967, ed. 1977, pág. 174.

3. Goll en Martin Esslin, *The Theatre of the Absurd*, 1961, pág. 268.

4. Jarry en Roger Shattuck, *The Banquet Years*, 1958, pág. 167 (trad. cast.: *La época de los banquetes*, Madrid, A. Machado Libros, 1991).

5. Véase Esslin, *Theatre of the Absurd*, pág. 261.

6. Tzara en Tomkins, *Duchamp*, pág. 191 (trad. cast.: *Duchamp*, Barcelona, Anagrama, 2006).

7. *Ibid.*, pág. 190.

8. O'Neill en James McFarlane, «Intimate Theatre: Maeterlinck to Strindberg», en *Modernism: A Guide to European Literature, 1890-1930*, Malcolm Bradbury y James McFarlane (comp.), 1976, ed. 1991, pág. 326.

9. Strindberg, prefacio a *Miss Julie*, 1888, *Miss Julie and Other Plays*, Michael Robinson (comp.), 1998, págs. 59-60.

10. Nota del autor a *A Dream Play*, 1901, *ibid.*, pág. 176.

11. Olof Lagercrantz, *August Strindberg*, 1979, págs. 160 y 169.

12. *Ibid.*, pág. 247.

13. Robert Brustein, «August Strindberg», *The Theatre of Revolt: An Approach to the Modern Drama*, 1964, pág. 88.

14. *Ibid.*, pág. 91.

15. George Bernard Shaw, «Epistle Dedicatory, *Man and Superman*, 1903.

16. Georg Kaiser, «Vision und Figur, «*Das neue Deutschland*, vol. I, n° 10, 1918.

17. B. J. Kenworthy, *Georg Kaiser*, 1957, pág. xix.

18. Carl Sternheim, «Privatcourage», 1924, en *Gesamtausgabe*, Wilhelm Emrich (comp.), 10 vols., 1963-1976, VI, pág. 309.

19. Julia Margaret Cameron, «Annals of My Glass House» (fragmento de la autobiografía), en Mike Weaver, *Julia Margaret Cameron, 1815-1879*, 1984, pág. 157.

20. David A. Cook, *A History of Narrative Film*, 1981, 4ª ed., 2004, pág. 115.

21. Liam O'Leary, *The Silent Cinema*, 1965, epígrafe.

22. Thorstein Veblen in Cook, *History of Narrative Film*, pág. 66.

23. Véase *ibid.*, pág. 64.
24. Sergey Eisenstein, «Dickens, Griffith, and the Film Today», *Film Form*, 1956, 1957, pág. 201.
25. Cook, *History of Narrative Film*, pág. 32.
26. *Ibid.*, pág. 128.
27. Eisenstein, *Film Form*, pág. 5.
28. Publicist for Mutual Film Company, en David Robinson, *Chaplin: His Life and Art*, 1983, pág. 157.
29. El famoso discurso de Chaplin que cierra *El gran dictador*, en *ibid.*, pág. 504.
30. Dan James en *ibid.*, *Chaplin*, pág. 489.

Tercera parte: FINALES

Capítulo ocho: Excéntricos y bárbaros

1. Peter Ackroyd, *T. S. Eliot: A Life*, 1984, pág. 157.
2. Eliot, *For Lancelot Andrewes*, 1928, ed. 1970, pág. 7.
3. Agatha en *The Family Reunion*, 1939, escena II, en *The Complete Poems and Plays of T. S. Eliot*, 1952, pág. 275.
4. Eliot, «Burnt Norton», *Four Quartets*, *ibid.*, pág. 117.
5. «Little Gidding», *Four Quartets*, *ibid.*, pág. 145.
6. Pound en Anthony Julius, *T. S. Eliot, Anti-Semitism, and Literary Form*, 1995, pág. 155.
7. Eliot, *After Strange Gods: A Primer of Modern Heresy*, 1933, pág. 15.
8. *Ibid.*, pág. 13.
9. Charles Ives, «Memories», *Memos*, John Kirkpatrick (comp.), 1972, págs. 113-115.
10. Rossiter, *Charles Ives and His America*, 1975, pág. 84.
11. Ives, *Memos*, pág. 131.
12. *Ibid.*, págs. 130-131.
13. *Ibid.*, pág. 131.
14. *Ibid.*, pág. 134.
15. *Ibid.*, págs. 134-135.
16. *Ibid.*, pág. 134.
17. *Ibid.*, pág. 136.
18. Jan Swafford, *Charles Ives: A Life with Music*, 1996, págs. 406-407.
19. Knut Hamsun, necrológica de Hitler, 7 de mayo de 1945, *Aftenposten*, en Robert Ferguson, *Enigma: The Life of Knut Hamsun*, 1987, pág. 386.
20. *Ibid.*, pág. 347.

21. Hamsun, *At the Gates of the Kingdom*, 1895, en *ibid.*, pág. 391.

22. Hamsun a Harald Grieg, 5 de noviembre de 1932, en *ibid.*, pág. 331.

23. *Ibid.*, pág. 362.

24. Hamsun, carta abierta a *Fritt Folk*, 17 de octubre de 1936, en *ibid.*, pág. 333.

25. Ferguson, *Enigma*, pág. 365.

26. Hamsun, *Selected Letters*, vol. II, *1898-1952*, Harald Naess y James McFarland (comp.), 1998, pág. 23.

27. Hamsun, citado como epígrafe a *ibid.*

28. Ferguson, *Enigma*, pág. 9.

29. Hamsun, *The Growth of the Soil*, 1917, 1971, pág. 434 (trad. cast.: *La bendición de la Tierra*, Barcelona, Bruguera, 2007).

30. Véase Ferguson, *Enigma*, págs. 338-410.

31. Sigmund Freud, *Moses and Monotheism: Three Essays*, 1939, *The Standard Edition of the Complete Psychological Writings of Sigmund Freud*, James Strachey *y otros* (comp.), 24 vols., 1953-1975, XXIII, pág. 43 (trad. cast.: *Moisés y la religión monoteísta y otros escritos sobre judaísmo y antisemitismo*, Madrid, Alianza, 2001). Para mi perspectiva de Freud, véase *Freud: A Life for Our Time*, 1988 (trad. cast.: *Freud. Una vida de nuestro tiempo*, Barcelona, Paidós, 2004).

32. Ian Kershaw, *Hitler, 1889-1936: Hubris*, 1998, pág. 435 (trad. cast.: *Hitler: 1889-1936*, Barcelona, Península, 2002).

33. Véase Hal Foster, Rosalind Krauss, Yves-Alain Bois y H. S. Buchloh, *Art Since 1900: Modernism, antimodernism, postmodernism*, 2004, pág. 281 (trad. cast.: *Arte desde 1900*, Madrid, Akal, 2006).

34. Saul Friedländer, *Nazi Germany and the Jews*, 2 vols. Vol. I: *The Years of Persecution, 1933-1939*, 1997, pág. 59.

35. Experiencia personal del autor en el Gimnasio Goethe de la Reforma de Berlín, 1935-1936.

36. Henry A. Turner, Jr., «Fascism and Modernization», en Turner (comp.), *Reappraisals of Fascism*, 1975, pág. 120.

37. Dostoievski, *A Writer's Diary, 1873-1876*, 1997, pág. 349.

38. Malevich en Daniel Bell, *The Cultural Contradictions of Capitalism*, 1976, ed. 1996, pág. 18 (trad. cast.: *Las contradicciones culturales del capitalismo*, Madrid, Alianza, 1994).

39. Prokofiev en S. Shlifstein, *Sergei Prokofiev: Autobiography, Articles, Reminescences*, 2000, pág. 100.

40. *Pravda* en Orlando Figes, *Natasha's Dance: A Cultural History of Russia*, 2003, pág. 479.

41. Emily Braun, «The Visual Arts: Modernism and Fascism», de *Liberal and Fascist Italy, 1900-1945*, Adrian Lyttelton (comp.), 2002, pág. 203.

42. Harvey Sachs, *Toscanini*, 1978, pág. 154.

Capítulo nueve: ¿Vida después de la muerte?

1. Citado en Peter Demetz, *Postwar German Literature: A Critical Introduction*, 1970, pág. 48. He enmendado ligeramente esta cita al decir «reducirlos todos a pulpa» en lugar de «destruidos» (*eingestampt*).

2. Marcel Reich-Ranicki, *Mein Leben*, 1999, págs. 404-405 (trad. cast.: *Mi vida*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2001).

3. Demetz, *Postwar German Literature*, pág. 214.

4. Beate Stärk, *Contemporary Painting in Germany*, 1994, pág. 7.

5. Richard Coe, *Samuel Beckett*, 1964, pág. 2.

6. Texto sobre Pinter extraído de www.google.com (no se cita la fuente).

7. Richard N. Coe, *Eugène Ionesco*, 1961, págs. 12-14.

8. Ionesco, «La tragédie du langage: Comment un manuel pour apprendre l'anglais est devenu ma premiere pièce», *Spectacles*, 2, 1958, pág. 5.

9. *Ibid.*, pág. 3.

10. Nathalie Sarraute, *L'Ère du soupçon: Essais sur le roman*, 1956, págs. 97-99.

11. Véase el título del primer libro de Sarraute, *Tropismes*, 1939.

12. Sarraute, *Les Fruits d'or*, 1963, pág. 126-127.

13. Sarraute, *L'Ère du soupçon*, págs. 21-22.

14. Barbara Rose, *American Art Since 1900: A Critical History*, 1967, pág. 217.

15. Jackson Pollock, «My Painting», *Possibilities* (edición única, invierno de 1947-1948).

16. Clement Greenberg, «Jackson Pollock: Inspiration, Vision, Intuitive Decision», *The Collected Essays and Criticism: Modernism with a Vengeance, 1957-1969*, John O'Brian (comp.), 1993, pág. 246.

17. Harold Rosenberg, *The De-Definition of Art: Action Art to Pop to Earthworks*, 1972, pág. 91.

18. Hofmann en Rose, *American Art Since 1900*, págs. 152-153.

19. Greenberg, «Avant-Garde Attitudes, New Art in the Sixties», 1969, *Collected Essays and Criticism*, pág. 294.

20. Barry Gewen, «State of the Art», *New York Times Book Review*, 10 de febrero de 2005.

21. Maciunas en Foster, Rosalind Krauss, Yves-Alain Bois y Benjamin H. D. Buchloh, *Art since 1900*, 2004, pág. 468 (trad. cast.: *Arte desde 1900*, Madrid, Akal, 2006).

22. Lawrence Alloway, *American Pop Art*, 1974, pág. 69.

23. Greenberg, «Post-Painterly Abstraction», 1964, *Collected Essays and Criticism*, pág. 197.

24. Victor Bookris, *Warhol, the Biography*, 1989, ed. 1993, págs. 145, 163, 179 y 180 .

25. *Ibid.*, pág. 210.

26. Brian O'Doherty, «Art: Avant-Garde Revolt», *New York Times*, 31 de octubre de 1962.

27. Brian O'Doherty, «'Pop' Goes the New Art», *New York Times*, 4 de noviermbre de 1962.

28. John Canaday, «Hello, Goodbye», *New York Times*, 12 de enero de 1964.

29. John Canaday, «Pop Art Sells On and On—Why?» *New York Times*, 31 de marzo de 1964.

30. Hilton Kramer, «Look! All Over! It's Esthetic... It's Business... It's Supersuccess!», *New York Times*, 29 de marzo de 1966.

31. Robert Brustein, «If an Artist Wants to Be Serious and Respected and Rich, Famous and Popular, He Is Suffering from Cultural Schizophrenia», *New York Times*, 26 de septiembre de 1971.

32. Hilton Kramer, «And Now... Pop Art: Phase II», *New York Times*, 16 de enero de 1972.

33. Véase Julia Briggs, *Virginia Woolf: An Inner Life*, 2005, pág. 186. La publicidad sobre las novelas rosas estaba en el *New York Times Book Review*, 16 de octubre de 2005.

34. Warren Hoge, *New York Times*, 20 de octubre de 2001.

35. Gabriel García Márquez, *Cien años de soledad*, Madrid, Cátedra, 1987, pág. 230.

36. García Márquez hace que Macondo viva y padezca la historia: Véase *ibid.*, págs. 50, 154, 155, 224, 400, 416, 419 y 422.

37. *Ibid.*, pág. 412.

38. Gabriel García Márquez, *El otoño del patriarca*, Barcelona, Mondadori, 1987, pág. 255.

39. Raymond L. Williams, *Gabriel García Márquez*, 1984, pág. 111.

40. *Ibid.*, pág. 121.

41. García Márquez, *El otoño del patriarca*, pág. 4, 6, 31 y 47.

Coda

1. Citado en la contracubierta de Mildred Friedman (comp.), *Gehry Talks*, con Michael Sorkin, 2002; véase también Sorkin, «Frozen Light», en *ibid.*, pág. 32.

2. «Commentaries by Frank Gehry», en *ibid.*, pág. 140.

3. Citado en Friedman, «The Reluctant Master», en *ibid.*, pág. 22.

4. Gehry, «Commentaries», en *ibid.*, pág. 140.

5. *Ibid.*, pág. 208.

6. *Ibid.*, pág. 183.

7. T. J. Clark, *Farewell to an Idea: Episodes from a History of Modernism*, 1999, pág. 8.

8. «Masscult and Midcult», 1960, en Dwight MacDonald, *Against the American Grain: Essays on the Effects of Mass Culture*, 1962, pág. 7.

Ensayo bibliográfico

La bibliografía es sumamente selectiva. Me he centrando en los textos que me han resultado más útiles, de los cuales ofrezco breves comentarios; una descripción completa o exhaustiva de lo que leí o consulté durante los cinco años que dediqué a escribir *Modernidad* habría hinchado esta bibliografía más allá de los límites racionales. Algunas entradas —por ejemplo, sobre el impresionismo— requerían un tratamiento más detallado, pero con la mayoría he sido más breve.

Un clima propicio para la modernidad

El número de investigadores que trabajan sobre la modernidad, su significado e historia, aumenta día a día tras muchas décadas de abandono. Pocos han tenido la osadía (o ingenuidad) de elaborar un estudio que abarque todas las áreas que podrían haber incluido en su ámbito. Los libros más abarcadores, y por tanto más útiles para mí, han sido compilaciones de textos, principalmente Richard Ellmann y Charles Feidelson, Jr. (comps.), *The Modern Tradition: Backgrounds of Modern Literature* (1965), y Vassiliki Kolocotroni, Jane Goldman y Olga Taxidou (comps.), *Modernism: An Anthology of Sources and Documents* (1998). Ambos son imaginativos; el último hace más hincapié en autores recientes (Brecht, Adorno). Michael Levenson (comp.), *The Cambridge Companion to Modernism* (1999), recopila varios artículos complejos sobre literatura, arte, teatro y cine. En comparación con el anterior, Hans Steffen (comp.), *Aspekte der Modernität* (1965), es denso y «profundo» al estilo teutónico. Samuel Lublinski, *Die Bilanz der Moderne* (1904) y *Der Ausgang der Moderne: Ein Buch der Opposition* (1909) son los primeros intentos (después de Nietzsche) de definir la modernidad.* El filósofo Robert B. Pippin ha

* En un importante trabajo de revisión bibliográfica, denso y meticuloso, «Heart of Darkness: Modernism and Its Historians», *Journal of Modern History*,

revisado meticulosamente la tradición intelectual alemana —Nietzsche, Heidegger— para rastrear en ella la modernidad, en *Modernism as a Philosophical Problem* (1991; 1999).

Algunas historias generales me han sido de mucha utilidad, principalmente J. W. Burrow, *La crisis de la razón: el pensamiento europeo entre 1848 y 1914* (2000), que recorre con gran perspicacia la transformación intelectual de Europa. Elie Halévy, *The Era of Tyrannies* (1938; trad. R. K. Webb, 1965), compendio de textos sobre socialismo y sobre «la Crisis Mundial, 1914-1918», elaborado por un gran historiador, resulta aún sumamente gratificante, al igual que Hajo Holborn, *The Political Collapse of Europe* (1951), interpretación reflexiva del desmoronamiento del orden europeo. H. Stuart Hughes, *Conciencia y sociedad: la reorientación del pensamiento social europeo, 1890-1930* (1958), es un estudio importante, aunque un tanto abandonado en nuestros días. Entre otros textos informativos cabe citar Hartmut Kaelble, *Historical Research on Social Mobility* (1977; trad. Ingrid Noakes, 1981); Charles Kindleberger, *Economic Growth in France and Britain, 1851-1950* (1964); W. O. Henderson, *The Industrial Revolution in Europe: Germany, France, Russia, 1815-1914* (1961); George Lichtheim, *Europe in the Twentieth Century* (1972), una revisión maravillosamente escrita; y David S. Landes, *La riqueza y la pobreza de las naciones: por qué algunas son tan ricas y otras son tan pobres* (1998), un impresionante esfuerzo histórico por responder al difícil acertijo del subtítulo.

Por lo que se refiere a la aparición del «reino burgués», Emma Rothschild, *Economic Sentiments: Adam Smith, Condorcet, and the Enlightenment* (2001), establece el marco de forma brillante y bien documentada, al igual que Albert O. Hirschman, *Las pasiones y los intereses: argumentos políticos en favor del capitalismo previos a su triunfo* (1977). Ambos examinan los conflictos históricos entre razón y pasión y la tendencia a la autosubversión para describir el desarrollo del capitalismo moderno.

Las vanguardias han sido objeto de investigaciones originales, que por lo general han subrayado la absoluta hostilidad de los artistas hacia la sociedad burguesa, a menudo simplificándola en exceso. Véase George Boas, *Vox Populi: Essays in the History of an Idea* (1969), que revisa la influencia del «pueblo» a lo largo de los siglos. Peter Bürger, *Teoría de*

---

nº 74 (septiembre de 2002), págs. 573-621, examina generosamente varios títulos recientes, principalmente Christopher Butler, *Early Modernism: Literature Music, and Painting in Europe, 1900-1916* (1994); William R. Everdell, *The First Moderns; Profiles in the Origins of Twentieth-Century Thought* (1997); Peter Nicolls, *Modernisms* (1995); y Bernard Smith, *Modernism's History: A Study in Twentieth-Century Thought and Ideas* (1998). Cada uno ofrece sus propias definiciones, divergentes entre sí, y distintas de la mía.

la vanguardia (1974), obra de corte marxista profusamente citada, distingue, como Theodor Adorno, la modernidad de la vanguardia, a diferencia del enfoque que sigo yo. Véase W. Martin Lüdke (comp.), «*Theorie der Avantgarde»: Antworten auf Peter Bürgers Bestimmung von Kunst und bürgerlicher Gesellschaft* (1976). John Carey, *The Intellectuals and the Masses: Pride and Prejudice Among the Literary Intelligentsia, 1880-1939* (1992), es saludable porque expone de forma descarnada los prejuicios esnob contra la democracia cultural. En un memorable capítulo sobre las opiniones racistas y profascistas de Wyndham Lewis, Carey exagera la gravedad de su denuncia denigrando, por ejemplo, a Virginia Woolf, a quien tilda de elitista incurable a partir de determinados fragmentos selectos, eludiendo toda referencia a las opiniones políticas izquierdistas de la autora. Theda Shapiro, *Painters and Politics: The European Avant-Garde and Society, 1900-1925* (1976), es un estudio pionero en la historia social del arte.

La cuestión de la virilidad ha sido ignorada en gran medida por los historiadores (incluido este autor), aunque sin duda es indispensable para entender el liderazgo, y por tanto las vanguardias. Pero véase David D. Gilmore, *Hacerse hombre: concepciones culturales de la masculinidad* (1990), estudio antropológico comparativo. Gerald N. Izenberg, *Modernism and Masculinity: Mann, Wedekind, Kandinsky Through World War I* (2000), es relevante para el período de la modernidad. Harvey Mansfield, Jr., *Manliness* (2006), defiende eslóganes antifeministas comunes en esta polémica, y resulta útil, principalmente, como recordatorio de la visión tradicional. Robert A. Nye, *Masculinity and Male Codes of Honor in Modern France* (1993), es una empresa experimental extraordinaria. Renato Poggioli, *The Theory of the Avant-Garde* (1962; trad. Gerald Fitzgerald, 1968), es una obra excelente y muy citada. José Ortega y Gasset, *La rebelión de las masas* (1931) es una tesis clásica que defiende la idea de la aristocracia cultural. Y Charles Russell, *Poets, Prophets, and Revolutionaries: The Literary Avant-Garde from Rimbaud Through Postmodernism* (1985), es una aguda revisión histórica en busca de definiciones fiables.

La subjetividad, un aspecto crucial para la definición de la modernidad, se ha estudiado relativamente poco. Samuel H. Baron y Carl Pletsch (comps.), *Introspection in Biography: The Biographer's Quest for Self-Awareness* (1985), recoge las actas de un congreso, con comunicaciones muy influidas (aunque de forma crítica) por el pensamiento psicoanalítico. Un texto clave de la primera época es Wilhelm Worringer, *Abstracción y naturaleza* (1908), influyente monografía sobre el peso de lo subjetivo en la obra creativa. Sigmund Freud, a pesar de su condición de burgués en los gustos literarios y artísticos, fue un moderno radical en la naturaleza humana y representa, aunque de forma poco prominente, el fondo de mi retrato de la modernidad. He utilizado, además de los textos alemanes, Ja-

mes Strachey y otros (comps.), *Standard Edition of the Complete Psychological Works*, 24 vols. (1953-1973) Mi propia biografía, *Freud: una vida de nuestro tiempo* (Barcelona, Paidós, 1989 [1988]), que resume mi visión de la vida y la obra del autor, contiene una revisión bibliográfica detallada. Por lo que se refiere a Friedrich Nietzsche, filósofo para quien la subjetividad era decisiva y que aparece como estrella invitada, Karl Schlechta (comp.), *Werke*, 3 vols. (6ª ed. rev., 1969) es lo más útil.

Primera parte
FUNDADORES

Capítulo uno: Inadaptados recalcitrantes

El héroe de la vida moderna con quien empiezo este estudio es Charles Baudelaire, aunque no habría sido irracional haber tomado como punto de partida a un poeta o compositor romántico. Las obras de Baudelaire pueden consultarse cómodamente en Y. G. Le Dantec (comp.), *Oeuvres complètes* (1961), rev. Claude Pichóis, que engloba toda la prosa y la poesía (todo salvo las traducciones de Edgar Allan Poe) en un único volumen bien anotado. Las cartas se han recopilado en Jacques Crépet y Claude Pichóis (comps.), *Correspondence Générale*, 6 vols. (1947-1953). Entre la abundante bibliografía que se ha acumulado sobre el tema, destaca un texto de Erich Auerbach, «The Aesthetic Dignity of the *Fleurs du mal*», una lectura convincente, fácilmente accesible, publicada en Henri Peyre (comp.), *Baudelaire* (1963), págs. 149-169. Margaret Gilman, *Baudelaire the Critic* (1943), examina un aspecto destacado de su obra literaria. Lois Boe Hyslop, *Baudelaire: Man of His Time* (1980), relaciona al hombre con su sociedad. Jean-Paul Sartre, *Baudelaire* (1947) es sugestiva —Sartre raras veces aburre— pero excéntrica. Otros tres títulos franceses de envergadura, Henri Peyre, *Connaissance de Baudelaire* (1951), Claude Pichois, *Baudelaire* (1967), y Paul Valéry, *Situation de Baudelaire* (1926), requieren un estudio detallado. Entre las biografías en inglés, la de Enid Starkie, *Baudelaire* (1957; ed. 1971) continúa siendo relevante. En francés, Claude Pichóis y Jean Ziegler, *Baudelaire: Biographie* (1987), no tiene parangón por el momento. Una versión abreviada en inglés de Pichóis (trad. Graham Robb, 1988) resulta fascinante pero omite detalles importantes. Y Roger L. Williams, *The Horror of Life* (1980), elige a Baudelaire como el primero de los cinco grandes escritores franceses —los otros son Jules de Goncourt, Gustave Flaubert, Guy de Maupassant y Alphone Daudet— destruidos por la sífilis. Entre las traducciones de *Les Fleurs du mal* de Baudelaire al inglés, *The Flowers of Evil*, ed. y trad.

George Dillon y Edna St. Vincent Millais (1936; ed. 1962) es probablemente la más fascinante.*

Richard Ellmann, *Oscar Wilde* (1988), es la mejor biografía, académica y elegante, aunque propensa a tomar la filosofía de Wilde más en serio de lo que a mi juicio merece. Ellman (comp.), *The Artist as Critic: Critical Writings of Oscar Wilde* (1969), abarca plenamente las conferencias y otras publicaciones importantes del autor sobre estética. Ellmann ha editado también *Oscar Wilde* (1969), recopilación de ensayos críticos con comentarios de Yeats, Gide, Joyce, Shaw y Alfred Douglas, el amor más célebre de Wilde. Rupert Hart-Davis (comp.), *Correspondencia* (1962), que parte de los manuscritos originales, complementados con *More Letters of Oscar Wilde* (1985), constituyen una mina de información y escritura deslumbrante. Por lo que se refiere a los textos, las ediciones más frecuentes, y tal vez las mejores, de *El retrato de Dorian Gray* (1891) son las que corren a cargo de Isobel Murray (1974). La *Autobiography* (1965) de William Butler Yeats, que llegó a conocer bastante bien a Wilde, contiene agudas observaciones. Entre los textos autobiográficos e interesados de Lord Alfred Douglas, no hay ninguno fiable; *Oscar Wilde and Myself* (1914) marca la pauta. H. Montgomery Hyde, *The Trials of Oscar Wilde* (ed. 1962), y su continuación, *Oscar Wilde: The Aftermath* (1963), son versiones fiables de los enredos legales de Wilde en 1895, su condena y su vida en prisión. Melissa Knox, *Oscar Wilde: A Long and Lovely Suicide* (1994), es un experimento audaz y bien documentado en materia de biografía psicoanalítica que bien merece una lectura seria. Regenia Gagnier, *Idylls of the Marketplace: Oscar Wilde and the Victorian Public* (1986), explora la fascinante y contradictoria recepción de Wilde como persona y como escritor. Karl Beckson (comp.), *Oscar Wilde: The Critical Heritage* (1970) aporta los textos necesarios.

Otros títulos versan sobre los «maestros» de Wilde. Véase especialmente Holbrook Jackson, *The Eighteen Nineties* (1913). Sobre Walter Pater, firme partidario inglés del arte por el arte e influencia estética esencial para Wilde, véase su célebre *El Renacimiento: estudios sobre arte y poesía* (1873). De muchas obras de A. C. Swinburne, sus *Notes on Poems and Ballads* (1866), impreso con *Atalanta in Calcydon* (1865), Morse Peckham (comp.) (1970), es la lectura principal. Un ejemplo de la veneración a los

* Para los lectores anglosajones de Baudelaire que no sepan francés, existen algunos materiales útiles: Jonathan Mayne (trad. y comp.), *The Mirror of Art: Critical Studies by Baudelaire* (1955; ed. 1956), contiene los tres *Salones* del poeta y varios textos sobre arte, incluido «The Life and Works of Eugène Delacroix». Jonathan Mayne (trad. y comp.), *The Painter of Modern Life and Other Essays* (1965), añade una importante disertación sobre «Constantin Guys: The Painter of Modern Life» así como «On the Essence of Laughter».

grandes hombres (Goethe), la autobiografía de Eduard Hanslick, *Aus meinem Leben,* 2 vols. (1894; 4ª ed., 1911), es particularmente instructiva, puesto que Hanslick era conocido por su desdén hacia tal tipo de adulación. Charles Locke Eastlake, en *Contributions to the Literature of the Fine Arts,* 2ª ser. (1870), ofrece datos contemporáneos que indican un cambio en las lealtades de clase de los coleccionistas de arte, al menos en Gran Bretaña.

La idea fundamental del arte por el arte, o la literatura por la literatura, con la que estaba ostentosamente comprometido Wilde, no ha sido muy estudiada. Albert Guérard, *Art for Art's Sake* (1936), es instructivo. Y véase George Boas, «Il faut être de son temps», *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. I (1941), págs. 52-65, que analiza la idealización de la contemporaneidad que he analizado pormenorizadamente en mi texto. Entre los autores del siglo XIX, el defensor más destacado era el novelista, poeta, crítico y reseñista Théophile Gautier, que merece más dedicación de la que ha recibido hasta el momento en la historiografía de la literatura. Entre los pocos estudios serios, Joanna Richardson, *Théophile Gautier: His Life and Times* (1958), destaca como el más interesante. Gautier expone sus razones en el famoso prólogo a su *Mademoiselle de Maupin* (1835), publicado cuando el autor tenía veintitrés años. Gautier lanzó este prólogo, más famoso que la novela que introduce, con una frase sorprendente por su seguridad: «Una de las cosas más burlescas de la gloriosa época que tenemos la dicha de vivir es, sin duda alguna, la rehabilitación de la virtud». Por lo demás, la tesis de que el arte necesita y merece plena autonomía y sólo puede funcionar si no hay ningún atisbo de utilidad llegó a asumirse como algo natural, sobre todo entre los modernos.

Capítulo dos: Irreconciliables y empresarios

El lugar de honor le corresponde al hombre que, más que ningún otro, definió el gusto de los norteamericanos en arte moderno: véase Sybil Gordon Kantor, *Alfred H. Barr, Jr. and the Intellectual Origins of the Museum of Modern Art* (2003). Como director inicial del MoMA, y posteriormente comisario en jefe de ese mismo museo, así como organizador, comprador privilegiado y distinguido escritor de arte, Barr marcó el tono y emprendió un camino que sólo un miembro del consejo de administración podía considerar objetable. Era un héroe de la modernidad.

La primera exposición de Barr incluía obras de Cézanne, Seurat, Van Gogh y Gauguin, ampliando así la opinión general de que los impresionistas eran la primera vanguardia reconocible. Y los artistas paisajísticos

de mediados del siglo XIX eran sus predecesores más talentosos. Véase el documentado estudio de Jean Bouret, *The Barbizon School and 19th-Century French Landscape Painting* (1972; trad. 1973). Véase también el esclarecedor catálogo de Robert L. Herbert (comp.), con Roselie Bacou y Michel Laclotte, *Jean-François Millet* (1975); y Hélène Tussaint (comp.), *Théodore Rousseau* (1967), y Peter Galassi, *Corot in Italy: Open-Air Painting and the Classical-Landscape Tradition* (1991), son atractivos y fiables. Joseph C. Sloane, *French Painting Between the Past and the Present: Artists, Critics, and Traditions from 1848 to 1870* (1951), organiza la compleja historia de la pintura en un período de transición. *Charles Gleyre, ou les illusions perdues* (1974), es un catálogo publicado un siglo después de la muerte de un dibujante impresionante aunque convencional. Por lo que se refiere a la descripción del «enemigo», el arte académico de los Salones, véase Patricia Mainardi, *Art and Politics of the Second Empire: The Universal Expositions of 1855 and 1867* (1987) y *The End of the Salons: Art and the State in the Early Third Republic* (1993), astutos ensayos de historia cultural.

John Rewald, *Historia del impresionismo* (1946; 4ª ed. 1973) está considerada la «piedra angular» de los estudios en esta materia. Charles S. Moffatt, Ruth Berson y otros, *The New Painting: Impressionism, 1874-1886* (1996) reproduce convenientemente las ocho exposiciones impresionistas originales. Véase Robert L. Herbert, *El impresionismo: arte, ocio y sociedad* (1988), una exploración, maravillosamente argumentada, del compromiso urbano moderno de los impresionistas. Lionello Venturi (comp.), *Les Archives de l'Impressionisme. Lettres de Renoir, Monet, Pissarro, Sisley et Autres: Mémoires de Paul Durand-Ruel, Documents*, 2 vols. (1939), es una recopilación inestimable de materiales relevantes. Anne Distel, *Impressionism: The First Collectors* (1989; trad. Barbara Perroud-Benson, 1990), demuestra con brillantez que los primeros entusiastas de este estilo moderno no eran los proverbiales advenedizos norteamericanos o millonarios rusos. Kermit Swiler Champa, *Studies in Early Impressionism* (1973), es un texto representativo de la reciente profusión académica de esta materia. Se complementa bien con Theodore Reff, «Copyists in the Louvre, 1850-1870», *Art Bulletin*, nº XLVI, diciembre de 1964. Meyer Schapiro, *Impressionism: Reflections and Perceptions* (1997), resume el interés de un crítico magistral por esta materia durante toda su trayectoria. Robert L. John House, con Anne Dumas y otros, *Impressions of France: Monet, Renoir, Pissarro and Their Rivals* (1995), es un catálogo comparativo bien documentado. Entre las descripciones populares, Phoebe Pool, *El impresionismo* (1967), sigue siendo probablemente la más satisfactoria.

Por lo que se refiere a los estudios biográficos de los impresionistas, destacan los siguientes (una concisa selección): Beth Archer Brombert,

Edouard Manet: Rebel in a Frock Coat (1995), una biografía impresionante del miembro ejemplar, poderoso y remiso del clan. T. J. Clark, *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and His Followers* (1985), es un texto polémico, pero, gracias al amplio espacio que dedica a los críticos de Manet, contribuye a describir la cultura artística contemporánea. (En este sentido, véase George Heard Hamilton, *Manet and His Critics* [1954].) Paul Hayes Tucker hábilmente ensayó su impresionante *Claude Monet: Life and Art* (1995) con *Monet in the 90s: The Series Paintings* (1990). Theodore Reff, *Degas: The Artist's Mind* (1976), es un ensayo convincente de un especialista profesional. Carol Armstrong, *Odd Man Out: Readings of the Work and Reputation of Edgar Degas* (1991), es un análisis brillante de este moderno esquivo. Véase también Sue Welsh Reed y Barbara Stern Shapiro, *Edgar Degas: The Painter as Printmaker* (1984). Por lo que se refiere a Pissarro, que en cierto sentido fue el mentor de todos los impresionistas, Richard R. Brettell, con Joachim Pissarro, *The Impressionist and the City: Pissarro's Serial Paintings* (1993), es una aportación significativa. Las fascinantes comunicaciones de Pissarro a su hijo pintor, John Rewald (comp.), con la colaboración de Lucien Pissarro, *Letters to His Son Lucien* (1943; trad. 1944), ofrecen pistas interesantes.

Maryann Stevens, *Alfred Sisley* (1992), contribuye a reinvindicar de algún modo al miembro más descuidado del clan. Charles F. Stuckey, William P. Scott, con Suzanne D. Lindsay, *Berthe Morisot, Impressionist* (1987), y Anne Higonnet, *Berthe Morisot* (1990), son textos fiables. Walter Pach, *Renoir* (1983), y Barbara Ehrlich White, *Renoir: His Life, Art, and Letters* (1984), son estudios sólidos. Kirk Varnedoe, *Gustave Caillebotte* (1987), aporta una vívida descripción de un inteligente coleccionista y pintor de talento, cuyo legado de espléndidos cuadros impresionistas al estado francés desencadenó una fuerte controversia entre modernos y antimodernos en la última década del siglo XIX. El *Catalogue raisonné: Caillebotte, sa vie et son oeuvre* (1978) de Marie Berhaut es exhaustivo y fidedigno.

Por lo que se refiere al intrincado tema de los intermediarios estéticos, me he basado en una recopilación de monografías que permiten analizar exhaustivamente la empresa moderna. Después de redactar este libro me topé con una pertinente cita de Mary Cassatt: «En estos tiempos de supremacía comercial, los artistas necesitan un «intermediario» capaz de explicar los méritos de una pintura a un posible comprador, así como de convencerle de que no existe mejor inversión». Algunos marchantes de arte han expresado con gran sinceridad sus gustos y beneficios. Entre los más reveladores cabe citar a Daniel-Henry Kahnweiler, con Francis Crémieux, *Mis galerías y mis pintores* (1961), y Ambroise Vollard, *Memorias de un vendedor de cuadros* (1937). Rahel E. Feilchenfeld y Thomas Raff

(comps.), *Ein Fest der Künste. Paul Cassirer, Der Kunsthändler als Verleger* (s.f.), es un esfuerzo colectivo significativo por hacer justicia a un marchante, editor y apasionado mecenas de los modernos.

El gran historiador y crítico de arte francés, Charles-Augustin Sainte-Beuve, presenció las primeras décadas de la modernidad, aunque sus incontables ensayos eruditos indican que no tenía muy desarrollado el talento para apreciar lo nuevo (con las notorias excepciones de Flaubert y Baudelaire). Existen numerosas antologías de sus famosas *Causeries de Lundi*. La edición definitiva de la Pléiade, todavía incompleta, contiene su estudio magistral del jansenismo del siglo XVII, *Port-Royal*, 5 vols. (1840-1859), Maxime Leroy (comp.) en tres volúmenes (1952-1955), y dos volúmenes que contienen los *Premiers lundis, Portraits littéraires*, y otras obras (1966-), también editadas por Leroy. Wolf Lepenies, *Sainte-Beuve: Auf der Schwelle zur Moderne* (1997), retrata maravillosamente al crítico más distinguido de Francia en el siglo XIX como una figura que se sitúa en el umbral de la modernidad. Véase también una reciente biografía de Nicole Casanova, *Sainte-Beuve* (1995).

La bibliografía sobre coleccionistas es considerable. Se puede encontrar una visión de conjunto en Gay, *Pleasure Wars* (1998), esp. cap. 4, «Hunters and Gatherers». Alice Cooney Frelinghuysen y otros (comps.), *Splendid Legacy: The Havemeyer Collection* (1993) destaca por su esclarecedora descripción de la etapa en que los coleccionistas norteamericanos dotaron los museos estadounidenses de importantes obras de pintura moderna. Esta lectura debe complementarse con la de Louisine Havemeyer, *Sixteen to Sixty: Memoirs of a Collector* (1930; ed. 1961). Su marido, Harry Havemeyer, que coleccionaba Rembrandts, no todos de Rembrandt, aparece en lugar destacado en un catálogo de dos volúmenes de Hubert von Sonnenburg, *Rembrandt/Not Rembrandt in the Metropolitan Museum of Arts; Aspects of Connoisseurship* (1995).

Por lo que respecta a los defensores rusos de la modernidad, tanto mecenas como coleccionistas de arte, véase el impresionante catálogo de exposición Georg-W. Költzsch (comp.), *Monet bis Picasso: Die Sammler Morosow, Schtschukin. 120 Meisterwerke aus der Eremitage, St. Petersburg, und dem Puschkin Museum, Moscow* (1994). Dianne Sachko Macleod, *Art and the Victorian Middle Class: Money and the Making of Cultural Identity* (1996), aporta valiosa información sobre los burgueses británicos como coleccionistas de arte. Lo mismo cabe decir de David Robertson, *Sir Charles Eastlake and the Victorian Art World* (1978), que trasciende los límites de la biografía para adentrarse en la historia cultural, y Robin Hamlyn, *Robert Vernon's Gift: British Art for the Nation, 1847* (1993), que es breve pero sustancioso. John Rewald, «Chocquet et Cézanne» (1969), está reimpreso en Rewald, *Studies in Impressionism*, trad. y ed.

de Irene Gordon y Frances Weitzenhoffer (1986), agradable revisión de las cuestiones artísticas que intrigaban.

Sobre los coleccionistas alemanes y sus vínculos con los directores de museos, puede consultarse Wolfgang Hardtwig, «Drei Berliner Porträts: Wilhelm von Bode, Eduard Arnhold, Harry Graf Kessler. Museumsmann, Mäzen und Kunstvermittler: Drei herausragende Beispiele», Günter Braun y Waldtraut Braun (comps.), *Mäzenatentum in Berlin: Bürgersinn und kulturelle Kompetenz unter sich verändernden Bedingungen* (1993). A pesar del farragoso título, es una aportación significativa al estudio de la burguesía alemana y las artes. Por lo que se refiere al principal antimoderno de Alemania, el emperador Guillermo II, véase el informe fiable, y sumamente detallado, sobre sus intromisiones en los museos del país y directores de museo en John C. G. Röhl, *Wilhelm II: Der Aufbau der Persönlichen Monarchie* (2001); este último forma parte de un futuro estudio biográfico exhaustivo y devastador de tres volúmenes.

La bibliografía sobre los intermediarios culturales prolifera a gran velocidad. Baste con mencionar algunos títulos. El influyente director de museo y educador cultural de la burguesía alemana, Alfred Lichtwark, sobre el que se habla en este capítulo, es objeto de estudio en Carolyn Kay, *Art and the German Bourgeoisie: Alfred Lichtwark and Modern Painting in Hamburg, 1886-1914* (2002). Lawrence W. Levine, *Highbrow/Lowbrow: The Emergence of Cultural Hierarchy in America* (1998), aborda las diferencias de clase en una sociedad «sin clases». Robert Jensen, *Marketing Modernism in Fin-de-Siècle Europe* (1994), versa sobre el arte en torno a 1900, y la repercusión publica del crítico, historiador y polemista radical alemán Julius Meier-Graefe. Por lo que se refiere a los marchantes, Lionello Venturi, *Les Archives de l'Impressionisme* (véase pág. 509), es una obra ineludible. Lo mismo cabe decir de Peter de Mendelssohn, *S. Fischer und sein Verlag* (1970), un estudio del editor vanguardista alemán más sólido. Sobre el gran crítico musical austríaco Eduard Hanslick se puede consultar Peter Wapnewski (comp.), *Eduard Hanslick: Aus dem Tagebuch eines Rezensenten. Gesammelte Musikkritiken* (1989), interesante antología de reseñas del «zar» de los críticos musicales de Viena. Véase Daniel Henry Kahnweiler con Francis Crémieux, *Mis galerías y mis pintores* (véase pág. 510), y Ambroise Vollard, *Recollections of a Picture Dealer* (1936; nuevo prólogo de Una E. Johnson, trad. Violet M. McDonald, 1978). Sobre el marchante y editor alemán Cassirer, véase Rahel E. Feilchenfeld y Thomas Raff (comps.), *Ein Fest der Künste. Paul Cassirer: Der Kunsthändler als Verleger* (veánse págs. 510-511). Véase también una interesante recopilación de declaraciones autobiográficas de marchantes como Leo Castelli, Sidney Janis, Betty Parsons y otros, todos ellos especializados en los pintores modernos: Laura de Coppet y Alan Jones

(comps.), *The Art Dealers* (1984). René Wellek, *Historia de la crítica moderna*, 8 vols. (1955-1991), es una descripción académica exhaustiva e impresionante. Albert Dresdner, *Die Entstehung der Kunstkritik im Zusammenhang der Geschichte des europäischen Kunstlebens* (1915; ed. 1968), que se centra en los orígenes dieciochescos, es un antiguo estudio que vale la pena revisar.

Segunda parte
CLÁSICOS

Capítulo tres: Pintura y escultura

La revisión más estimulante del arte del siglo xx es, casi con toda seguridad, el texto personal de Robert Hughe, por lo general convincente y a menudo desconcertante, titulado *El impacto de lo nuevo* (1980; 2ª ed. 1991), una serie de conferencias para la BBC, hábilmente transcritas para su publicación. Una segunda visión de conjunto es la ingente obra colectiva de Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois y Benjamin H. D. Buchloh, *El arte desde 1900: modernidad, antimodernidad, posmodernidad* (2004), que contiene abundante información útil y opiniones provocadoras en un texto actualizado hasta la exasperación y proclive a los extremos. Entre los textos generales más gratificantes destaca George Heard Hamilton, *Pintura y escultura en Europa, 1880-1945* (1993), una síntesis magistral; véase también el conciso e imaginativo texto de Richard R. Brettell, *Modern Art 1851-1929: Capitalism and Representation* (1999); Charles Edward Gauss, *The Aesthetic Theories of French Artists: From Realism to Surrealism* (1959; ed. 1966); y Werner Hofmann, *Turning Points in Twentieth-Century Art 1890-1917*, trad. Charles Kessler (1969). Walter Abell, *The Collective Dream in Art: A Psychological Theory of Culture Based on Relations Between the Arts, Psychology, and the Social Sciences* (1957), recurre a explicaciones freudianas sólo para criticarlas como esencialmente inadecuadas; con todo, el libro es un comienzo prometedor. James R. Mellow, *Charmed Circle: Gertrude Stein and Company* (1974), describe el ambiente parisino posterior a 1900.

Por lo que se refiere a los estudios sobre los pintores más significativos entre los impresionistas y los modernos del siglo xx, destaca John Rewald, *El postimpresionismo: de Van Gogh a Gauguin* (1963; 3ª ed. 1978); es una obra sólida, como todos los trabajos de Rewald. Robert L. Herbert, *Peasants and «Primitivism»: French Prints from Millet to Gauguin* (1996), llama la atención sobre un aspecto poco estudiado del arte visual. El estudio sagaz de Debora Silverman, *Van Gogh and Gauguin: The Search*

for Sacred Art (2000), también corresponde a esta categoría, al igual que el de Naomi E. Maurer, *The Pursuit of Spiritual Wisdom: Van Gogh and Gauguin* (1998). *The Letters of Vincent van Gogh to His Brother, 1872-1886*, 2 vols. (1927), y *Further Letters of Vincent van Gogh to His Brother, 1857-1890* (1929), agrupadas en Robert Harrison (comp.), *The Complete Letters* (1978), son una fuente indispensable. Véase también Bogomila Welsh-Ovcharov, *Vincent van Gogh and the Birth of Cloisonism* (1981).

El arte convencional que he caracterizado como el «enemigo» de los modernos se disecciona inteligentemente en Albert Boime, *The Academy and French Painting in the Nineteenth Century* (1971). Dos monografías de Patricia Mainardi ya mencionadas, *Art and Politics of the Second Empire* y *The End of the Salon* (véase pág. 509), abordan el panorama francés desde mediados del siglo XIX. Jerrold Seigel, *Bohemian Paris: Culture, Politics, and the Boundaries of Bourgeois Life, 1830-1930* (1996), analiza los aspectos marginales de la clase media francesa; aunque la bohemia no es un asunto central de mi estudio sobre la modernidad, esta obra de aguda inteligencia me ayudó a comprender los gustos burgueses. Gerald M. Ackerman, con Richard Ettinghausen, *Jean-Léon Gérôme, 1824-1904* (1972-1973), trata sobre un célebre pintor académico que, a pesar de todos sus éxitos, es implacable con los artistas de vanguardia. Sobre una de las ramas de la modernidad, la del entretenimiento estentóreo, véase Phillip Dennis Cate y Mary Shaw, *The Spirit of Montmartre: Cabarets, Humor, and the Avant-Garde, 1875-1905* (1996). Harrison C. White y Cynthia A. White, *Canvases and Careers: Institutional Change in the French Painting World* (1965), han elaborado un valioso estudio sobre la sociología y economía del arte francés decimonónico. *The Second Empire: Art in France Under Napoleon III* (1978), es un catálogo encantador lleno de arte y artefactos.

David Sweetman, *Paul Gauguin: biografía de un salvaje* (1995), contiene una documentación impresionante. Véase también la sofisticada lectura de Robert Goldwater, *Gauguin* (1983), y Richard Brettell y otros, *The Art of Paul Gauguin* (1988). Wayne Andersen, *Gauguin's Paradise Lost* (1971), es la biografía más audaz e interesante, que ve al pintor a través de una lente psicoanalítica. *Correspondance de Paul Gauguin: Documents, Témoignages* (1984), es un material obviamente instructivo. Por lo que respecta a la producción literaria de Gauguin, los *Intimate Journals*, en los que trabajó hasta poco antes de su muerte, son probablemente lo más revelador (1902-1903; trad. Van Wyck Brooks, 1936). Meyer Schapiro, *Van Gogh* (1982), es un ensayo profundo. Mark Roskill, *Van Gogh, Gauguin, and the Impressionist Circle* (1970), reconstruye el mundo artístico de Van Gogh. Y véanse dos catálogos sumamente informativos de

Ronald Pickvance, *Van Gogh in Arles* (1984) y *Van Gogh in Saint-Rémy and Auvers* (1986).

La recopilación en tres volúmenes, antes citada, de las *Complete Letters of Vincent van Gogh*, en particular las dirigidas a su hermano Theo, ha sido compendiada en una interesante selección de Ronald de Leeuw, *The Letters of Vincent van Gogh* (1990; trad. Arnold Pomerans). Silverman, *Van Gogh and Gauguin, op. cit.*, es aplicable aquí también, naturalmente. Robert Goldwater, *Gauguin* (1983), es un estudio gratificante, al igual que Goldwater, *Primitivism in Modern Painting* (1938; ed. ampliada 1986). Véase también el diario privado de Gauguin, *Avant et après* (1902-1903, trad. Van Wyck Brooks, 1923).

Paul Cézanne ha sido objeto de la más cuidadosa atención académica. Una valoración inicial, que constituye una lectura interesante, procedía de Inglaterra, del círculo de Bloomsbury: Roger Fry, *Cézanne: A Study of His Development* (1927). Entre las biografías más recientes, cabe citar John Rewald, *Paul Cézanne: A Biography* (1948), que fue un modelo para los biógrafos posteriores; Jack Lindsay, *Cézanne: His Life and Art* (1969; 2ª ed. 1972), y Richard Verdi, *Cézanne* (1992); todas cumplen el cometido que se proponen. La monografía que me ha resultado más útil es el minucioso estudio de Fritz Novotny sobre la perspectiva del pintor: *Cézanne und das Ende der Wissenschaftlichen Perspektive* (1938); y Robert J. Niess, *Zola, Cézanne, and Manet: A Study of «L'Oeuvre»* (1968), que examina con probidad académica la intrincada historia tragicómica de dos compañeros de escuela muy unidos, Émile Zola y Paul Cézanne, y su distanciamiento posterior. Y, por último, cabe citar un maravilloso catálogo de una exposición en el Museum of Modern Art de Nueva York: Theodore Reff y otros, *Cézanne: The Late Work* (1977).

Los modernos belgas, principalmente James Ensor, se recogen en un denso volumen, Stephen H. Goddard (comp.), *Les XX and the Belgian Avant-Garde: Prints, Drawings, and Books ca. 1890* (1992), catálogo de una reveladora exposición, cuyos artículos trascienden, con mucho, los estrechos límites de su objeto de estudio; la bibliografía parece exhaustiva. Sobre Ensor, el pintor más divertido y espeluznante del cambio de siglo, cuando se agotó su inspiración, véase John David Farmer, *Ensor* (1976), catálogo que no desdeña la fascinante obra gráfica de Ensor, incluidos los bocetos.

Sobre las «Fieras» del arte francés, tenemos D. Herbert, *Fauve Painting: The Making of Cultural Politics* (1992). Pese a su relativa brevedad, Joseph-Emile Muller, *Fauvism* (1967; trad. Shirley E. Jones, 1967), es abundantemente instructivo, pues dedica espacio a una docena de Fauves, entre los que destaca especialmente Matisse. Por lo que respecta a este último, existe ahora una biografía exhaustiva en dos volúmenes de Hilary

Spurling, *The Unknown Matisse: A Life of Henri Matisse: The Early Years, 1869-1908* (1998), y *Matisse the Master: A Life of Henri Matisse: The Conquest of Color, 1909-1954* (2005). Esta obra abundante, sin embargo, no deja obsoleta en ningún sentido la admirable exposición de Alfred H. Barr, Jr., *Matisse: His Art and His Public* (1951; ed. 1966). Jack D. Flam (comp.), *Matisse on Art* (1973; ed. 1995) es una valiosa antología de comentarios.

El pintor noruego y artista gráfico Edvard Munch, gran realista subjetivo que tomaba sus principales motivos obsesivos de su vida interior, ha sido objeto de abundantes estudios académicos. Véase Arne Eggum y otros (comps.), *Munch: Liebe, Angst, Tod* (1980), prólogo de Ulrich Weisner, que tiene algunas colaboraciones excelentes, como las de Reinhold Heller, «Edvard Munch, Die Liebe und die Kunst», y Gerd Woll, «Angst findet man bei ihm überall». Henning Bock y Günter Busch (comps.), *Edvard Munch: Probleme, Forschungen, Thesen* (1973), incluye, entre otros textos interesantes, el de Wolfdietrich Rasch, «Edvard Munch und das literarische Berlin der neunziger Jahre». Véase también Patricia G. Berman y Jane Van Nimmen, con dos ensayos pormenorizados, *Munch and Women: Image and Myth* (1997), que hacen hincapié en uno de los temas predilectos de Munch en el arte y la vida. Reinhold Heller, *Munch: The Scream* (1973), examina el cuadro más famoso de Munch. Hay también un catálogo de exposición con una excelente introducción de Robert Rosenblum, *Edvard Munch: Symbols and Images* (1978), con importantes colaboraciones de Arne Eggum y otros autores. El estudio breve más compacto es J. P. Hodin, *Edvard Munch* (1972).

Los expresionistas alemanes fueron descubiertos en el extranjero principalmente después de la Segunda Guerra Mundial. Véase especialmente Paul Vogt, *Expressionism: German Painting, 1905-1920* (1978; trad. Robert Erich Wolf, 1980), que abarca un campo muy amplio. Lo mismo hace Horst Uhr, *Masterpieces of German Expressionism at the Detroit Institute of Arts* (1982). Peter Selz fue uno de los primeros en reconocer la importancia histórica del expresionismo en *German Expressionist Painting* (1957). Selz, *Emil Nolde* (1963), fue una obra casi tan pionera. G. F. Hartlaub, *Die Graphik des Expressionismus in Deutschland* (1947), se centra en una obsesión esencial de los pintores alemanes, los grabados, las planchas y demás.

Sobre los expresionistas individuales, véase Wilhelm R. Valentiner, *E. L. Kirchner, German Expressionist* (1958), y *Ernst Ludwig Kirchner 1880-1938* (1979), un catálogo de la Berlin Nationalgalerie. Véase también Jill Lloyd y Magdalena M. Mueller (comps.), *Ernst Ludwig Kirchner: The Dresden and Berlin Years* (2003), catálogo que recoge los momentos más creativos de su obra, a partir de 1918. Véase también Louis de Marsalle (pseudónimo de E. L. Kirchner), «Über die Schweizer Arbeiten von E. L.

Kirchner» (1921), en Lothar Griesebach (comp.), *E. L. Kirchners Davoser Tagebuch*, 1968. Algunas entradas muestran la peor cara de la modernidad; a propósito del influyente Max Liebermann, ya anciano por aquella época, en 1925, Kirchner señala: «Sin duda alguna apreciaba la belleza, pero por ser judío no podía manejarla». Para Kirchner, la antigua difamación antisemítica de que los judíos —por ser judíos— no podían alcanzar la culminación del arte, la belleza, era sencillamente cierta. Roland Scotti (comp.), *Ernst Ludwig Kirchners Selbstbildnisse* (1997), es esencial en el tema de los autorretratos; su bibliografía es particularmente valiosa. Peter Selz, *Emil Nolde* (1963), es una monografía estadounidense esencial. Felix Zdeneck y otros (comps.), *Lovis Corinth, 1858-1925* (1985), contiene un importante ensayo sobre los autorretratos de Corinth, escrito por Joachim Heusinger von Waldegg. Horst Keller y otros, *Lovis Corinth: Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen und druckgraphische Zyklen* (1976), es uno de los catálogos de exposiciones monográficas de la obra de Corinth. Charlotte Berend-Corinth, *Mein Leben mit Lovis Corinth* (1947), recopila las memorias íntimas de la locuaz viuda de Corinth, que además era una modelo pechugona.

En mi opinión, Max Beckmann es el pintor moderno más interesante y perdurable de Alemania. Hans Martin Frhr. von Erffa y Erhard Göppel (comps.), *Blick auf Beckmann. Dokumente und Vorträge* (1962), contiene, a mi modo de ver, algunos ensayos sumamente útiles, incluido el de Gotthard Jedlicka, «Max Beckmann in seinen Selbstbildnissen». Sean Rainbird (comp.), *Max Beckmann* (2003), espléndido catálogo de una exposición internacional, profusamente ilustrado, con algunos artículos excelentes. *Max Beckmann: Self-Portrait in Words: Collected Writings and Statements, 1903-1950*, ed., trad. y notas de Barbara Copeland Buenger, con Reinhold Heller y la colaboración de David Britt (1997), es un libro sumamente valioso para el historiador. Beckmann, *Leben in Berlin: Tagebuch 1908-09*, Hans Kinkel (comp.) (1966), es un diario juvenil interesante. Debemos incluir a Peter Selz y otros, *Max Beckmann* (1964), y Wendy Weitman y James L. Fisher, *Max Beckmann Prints from the Museum of Modern Art* (1992). Horst Uhr, *Masterpieces of German Expressionism at the Detroit Institute of Art* (1982); y Paul Vogt, *Expressionism: German Painting 1905-1920* (1980), contienen mucha información sobre Kirchner, Beckmann, Emil Nolde y otros expresionistas.

Will Grohmann, *Wassily Kandinsky: Life and Work* (trad. Norbert Guterman, 1958), es un libro sustancial, profusamente ilustrado, que contiene un *catalogue raisonné*. Hans K. Roethel, con Jean K. Benjamin, *Kandinsky* (1977, ed. 1979), abarca la obra esencial. Erika Hanfstaengl, *Wassily Kandinsky: Zeichnungen und Aquarelle* (1974), es un catálogo instructivo de los dibujos y acuarelas menos conocidos, pero no menos significativos,

de Kandinsky. Sixten Ringbom, *The Sounding Cosmos: A Study on the Spiritualism of Kandinsky and the Genesis of Abstract Painting* (1970), arroja nueva luz sobre el misticismo. Debe leerse en conjunción con el texto menos conocido de Kandinsky, *De lo espiritual en el arte* (Barcelona, Paidós, 1996 [1912]). Véase también la difícil integración de Kandinsky en el arte revolucionario ruso, en Camilla Gray, *El experimento ruso en el arte* (1962), resumen exhaustivo. Una fascinante descripción de los años centrales menos conocidos de Kandinsky se puede encontrar en Clark V. Poling, *Kandinsky: Russian and Bauhaus Years* (1983), un trabajo excelente.

El libro de Gray aporta también un espacio dominante para Kazimir Malevich, quien, hasta que el gobierno soviético le obligó a regresar a la pintura figurativa, fue un abstraccionista destacado, famoso por sus lienzos blancos revolucionarios y otras obras «suprematistas». Véase un importante catálogo de exposición, *Kasimir Malevich, 1878-1935*, introducción de Camilla Gray (1955), y Matthew Drutt y otros, *Kazimir Malevich: Suprematism* (2003). Su propio «tratado», *The Non-Objective World* (1927; trad. Howard Dearstyne, 1957), es naturalmente de verdadero interés; su definición del arte recuerda al arte por el arte: «La expresión de puro sentimiento, que no busca valores prácticos, ni ideas, ni la tierra prometida» (pág. 78). Sophie Lissitzky-Küppers, *El Lissitzky, Life-Letters-Texts* (1967), es un volumen profusamente ilustrado donde la autora ensalza la vida de su marido como gran diseñador de renombre y prestigio internacionales; pero pierde autoridad con la omisión (tan sólo breves pinceladas) de los defectos de la Unión Soviética.

Con respecto a la expresión y repetición de Piet Mondrian, véase Harry Holtzman y Martin S. James (comps. y trads.), *The New Art, The New Life: The Collected Writings of Piet Mondrian* (1986). Otra selección puede encontrarse en Robert Motherwell (comp.), *Plastic Art and Pure Plastic Art and Other Essays* (1951). Michel Seuphor, *Mondrian: pinturas* (s.f.), es una biografía detallada y magníficamente editada. El catálogo *Piet Mondrian: 1872-1944: Centennial Exhibition* (1971), publicado por el Guggenheim Museum, contiene una serie de artículos breves. También se puede consultar una biografía breve: Frank Elgar, *Mondrian* (trad. Thomas Walton, 1968).

No es extraño que Picasso sea el moderno sobre el que se han vertido más ríos de tinta. John Richardson, *Picasso: una biografía*, 2 vols. (1991, 1996), revisa la vida del pintor desde 1917; esta obra meticulosa y bien documentada, está llamada a convertirse en la biografía más autorizada. Juan-Eduardo Cirlot, *Picasso: el nacimiento de un genio* (1972), contiene un rico *catalogue raisonné* hasta 1917. Jean Clair y otros, *Picasso érotique* (2001), es un asombroso catálogo de los juegos artísticos de Picasso con el

arte sexual cándido e imaginativo. Wayne Andersen, *Picasso's Brothel: «Les Demoiselles d'Avignon»* (2002), es una lectura de una obra maestra extrañamente misteriosa; Anthony Blunt, *Picasso's «Guernica»* (1969), es otra lectura minuciosa. Joseph K. Foster (comps.), *The Posters of Picasso* (1964), muestra la versatilidad del pintor. Mary Mathews Gedo, *Picasso: Art as Autobiography* (1980), sigue una orientación marcadamente freudiana, mientras que *Picasso for Vollard*, con introducción de Hans Bollig (trad. Norbert Guterman, 1956), recopila la magnífica serie completa de cien dibujos de Picasso. David Douglas Duncan, *The Private World of Pablo Picasso* (1959), conjunto de apuntes íntimos del fotógrafo, guarda relación con Françoise Gilot y Carlton Lake, *Mi vida con Picasso* (1964), biografía expuesta desde la perspectiva de la que probablemente fue la amante más locuaz y reflexiva de Picasso. Uno de los artículos de Mondrian, «Toward the True Vision of Reality», en Motherwell (comp.), *Plastic Art and Pure Plastic Art*, refleja su decepción ante la «incapacidad» de Picasso de elevar su pintura a la plena abstracción. John Berger, *Éxito y fracaso de Picasso* (1965), es una crítica desde la izquierda.

La gran incursión de Picasso (y Braque) en el cubismo ha sido analizada con gran inteligencia en más de una ocasión; véase John Golding, *El cubismo* (1959); Robert Rosenblum, *Cubism and Twentieth-Century Art* (1962; ed. rev. 1966); y Douglas Cooper, *La época cubista* (1970). Los tres volúmenes presentan extraordinarias similitudes en sus conclusiones. Sobre uno de los rivales menores de Picasso, véase el autobombo característico de Salvador Dalí en *La vida secreta de Salvador Dalí* (1942). En cambio, otro español vanguardista mucho más interesante, Joan Miró, se expone de forma atractiva en el libro editado por Rosa Maria Malet, *Guía: Fundació Joan Miró* (1999), introducción maravillosamente ilustrada.

Marcel Duchamp, el antiartista supremo, tampoco carece de comentarios, por supuesto. Calvin Tomkins, *Duchamp* (1996), está considerada la biografía estándar. Pierre Cabanne, *Conversaciones con Marcel Duchamp* (1967), es un valioso conjunto de conversaciones mantenidas poco antes de la muerte de Duchamp. Anne d'Harnoncourt y Kynaston McShine (comps.), *Marcel Duchamp* (1973), recopila un conjunto de artículos satisfactorio. Octavio Paz, *Apariencia desnuda: la obra de Marcel Duchamp* (1969), es brillante. Jerrold Seigel, *The Private World of Marcel Duchamp: Desire, Liberation, and the Self in Modern Culture* (1995), mejor que su título, ofrece un conjunto de reflexiones muy legibles y sensatas. John Golding, *Marcel Duchamp: The Bride Stripped Bare by her Bachelors, Even* (1972), analiza en detalle la curiosa obra maestra de Duchamp (si puede considerarse así). Jeffrey Weiss, *The Popular Culture of Modern Art: Picasso, Duchamp, and Avant-Gardism* (1994), estudia a Duchamp (y Picasso) desde la perspectiva poco común del arte popular y los vínculos

de estos pintores con aquél. Philip Dennis Cate y Mary Shaw (comps.), *The Spirit of Montmartre* (1996) (véase pág. 514), es un complemento delicioso de Weiss, *Popular Culture*.

La escultura moderna ha sido bien estudiada. Sir Herbert Read, *Modern Sculpture: A Concise History* (1964), es una juiciosa introducción. Puede complementarse con el excelente estudio de Andrew Causey, *Sculpture Since 1945* (1998), que contiene una completa revisión bibliográfica. Rosalind E. Krauss, *Passages in Modern Sculpture* (1977), es una guía estimulante, sumamente original, a través del revoltijo de obras recientes. Carola Giedion-Welcker, *Contemporary Sculpture: An Evolution in Volume and Space* (1937; ed. rev. y ampliada 1956), apunta en la misma línea.

Sobre los escultores individuales, véase ante todo Carola Giedion-Welcker, *Constantin Brancusi* (1959), que trata sobre el escultor moderno más conocido y elegante; véase también Sidney Geist, *Brancusi* (1968). Krauss, *Terminal Iron Works: The Sculpture of David Smith* (1971), es una monografía bien documentada sobre el escultor moderno norteamericano más famoso. Will Grohmann, *Henry Moore* (1960), es una evaluación alemana del autor; a la lista debe añadirse también Herbert Read, *Henry Moore* (1965). James Johnson Sweeney, *Alexander Calder* (1951), es un atractivo catálogo de exposición. A. M. Hammacher, *Barbara Hepworth* (1968), analiza la obra de la escultora británica más famosa.

Capítulo cuatro: Prosa y poesía

Erich Auerbach, *Mimesis: Mimesis: la representacion de la realidad en la literatura occidental* (1946), es un clásico que leí por primera vez en 1954; me ha influido mucho a lo largo de mi trayectoria profesional. Malcolm Bradbury y James McFarlane (comps.), *Modernism: A Guide to European Literature* (1976; prólogo añadido en 1991), incluyen a las autoridades relevantes en un amplio conjunto de trabajos sobre los ámbitos de especialidad de estos autores, entre los que cabe citar la modernidad alemana y rusa, así como algunos capítulos sobre las ciudades modernas. De la vasta bibliografía sobre Viena como ciudad moderna, selecciono sólo dos textos: Kirk Varnedoe, *Vienna 1900: Art, Architecture and Design* (1986), y Allan Janik y Stephen Toulmin, *La Viena de Wittgenstein* (1973). Sobre la ficción francesa, véase Margaret Gilman, *The Idea of Poetry in France* (1958). La segunda mitad de Martin Turnell, *The Novel in France* (1950) y todo Henri Peyre, *French Novelists of Today* (1955; 2ª ed. rev. 1967), mucho más detallado, son relevantes para este estudio. Arthur Symons, *The Symbolist Movement in Literature* (1899), sitúa a los simbolistas franceses en el mapa literario no sólo de Francia.

La cuestión de la literatura por la literatura, aunque no se limita a Francia, nació en este país. Théophile Gautier, *Mademoiselle de Maupin* (1835), publicado cuando el autor tenía veintitrés años, es el texto modélico. Aparte de este prólogo, los historiadores de la literatura han relegado a un segundo plano a este versátil hombre de letras: el nada escaso Timothy Unwin (comp.), *Cambridge Companion to the French Novel from 1800 to the Present* (1997), sólo menciona a Gautier una vez de pasada. Véase P. E. Tennant, *Theophile Gautier* (1975).

He investigado minuciosamente la vida y la obra de Arthur Schnitzler en *Schnitzler y su tiempo: retrato cultural de la Viena del siglo XIX* (Barcelona, Paidós, 2002 [2002]). La mejor biografía de este dramaturgo y novelista fascinante, a quien Freud admiraba por su perspicacia psicológica, es Giuseppe Farese, *Arthur Schnitzler. Ein Leben in Wien 1862-1931* (1997; trad. del italiano por Karin Krieger, 1999), pero el tema no se agota ahí. Hartmut Scheible, *Arthur Schnitzler* (1976), es una concisa biografía que abarca muchos de los rasgos esenciales. Arthur Schnitzler, *Briefe, 1875-1912*, Therese Nickl y Heinrich Schnitzler (comps.) (1982), y *Briefe, 1913-1931*, Peter M. Braunwarth, Richard Miklin, Susanne Pertlik y Heinrich Schnitzler (comps.) (1984), son textos prolijos y profusamente anotados. A lo largo de los años Schnitzler mantuvo correspondencia con diversas personas. Se ha publicado independientemente cada epistolario. También se publicaron de modo independiente sus *Aphorismen und Betrachtungen: Buch der Sprüche und Bedenken* (1967). El conjunto de sus textos se ha recopilado en *Die erzählenden Schriften*, 2 vols. (1961; 2ª ed. 1970), y *Die dramatischen Werke*, 2 vols. (1962; 2ª ed. 1972).

Schnitzler, *Juventud en Viena* (1968), es una autobiografía bastante sincera que complementa, y corrige parcialmente, el texto de Stefan Zweig, *El mundo de ayer: memorias de un europeo* (1944), las memorias elocuentes de un narrador nato, un libro muy influyente que ha tenido una inmensa difusión, aunque en su análisis de la burguesía vienesa exagera la hipocresía sexual. John W. Boyer, *Political Radicalism in Late Imperial Vienna: Origins of the Christian Social Movement 1848-1897* (1981), es un lúcido estudio de la política social moderna (antisemítica) tan voraz en Viena a partir de la década de 1880. Una recopilación informativa de artículos sobre la historia cultural de Viena puede encontrarse en Hubert Ch. Ehalt, Gernot Heiss y Hannes Stekl (comps.), *Glücklich ist, wer vergisst...? Das andere Wien um 1900* (1986), conjunto de análisis sinceros sobre la sexualidad, la violencia doméstica, la escolarización de los pobres, el surgimiento del psicoanálisis y otros aspectos que a menudo se pasan por alto. Dos importantes monografías sitúan a Schnitzler en su entorno étnico: Marsha Rosenblit, *The Jews of Vienna 1867-1914: Assimilation and Identity* (1983), y Steven Beller, *Vienna and the Jews 1867-1938: A Cultural History* (1989).

Sobre el grupo «antimoderno», véase especialmente Margaret Drabble, *Arnold Bennett: A Biography* (1974), y sobre su alegato especial en favor de Bennett, véase John Carey, *The Intellectuals and the Masses* (véase pág. 505).

El *Ulises* de James Joyce debe leerse preferiblemente en el texto corregido, Hans Walter Gabler y otros (comp.) (1986). Richard Ellmann, *James Joyce* (1959; ed. rev. 1982), es la biografía estándar, una obra extraordinaria. Ellmann ha editado también las *Cartas escogidas* de Joyce (1975). Entre la primera y la segunda edición del *Ulises*, Ellmann publicó varios ensayos y conferencias sobre Joyce muy interesantes: *Ulysses on the Liffey* (1971), *The Consciousness of Joyce* (1977), y *James Joyce's Hundredth Birthday: Side and Front Views* (1982). T. S. Eliot, «*Ulysses,* Order and Myth», *The Dial* (noviembre de 1923), constituye un tributo del más célebre admirador de Joyce. Edna O'Brien, *James Joyce: A Penguin Life* (1999), es una maravillosa biografía breve del eminente novelista irlandés. Richard M. Kain, *Dublin in the Age of William Butler Yeats and James Joyce* (1962), es una guía inspirada sobre la época en que Joyce escribió *Retrato del artista adolescente* y empezaba a pensar en el *Ulises*. Un vademécum indispensable, Stuart Gilbert, *El «Ulises» de James Joyce* (1930), lleva al lector a través del texto de Joyce, episodio por episodio. Robert Humphrey, *Stream of Consciousness in The Modern Novel* (1954), es una investigación modesta y responsable sobre la técnica más conocida de la novela moderna.

Año tras año aparecen nuevas biografías de Proust (y estudios especiales sobre su novela oceánica). He manejado principalmente la biografía más antigua en dos volúmenes de George D. Painter, *Proust, The Early Years* (1959), y *Proust, The Later Years* (1965), particularmente útil por su tratamiento de *A la recherche du temps perdu* como «autobiografía creativa», de tal manera que enlaza estrechamente la vida y la obra de Proust. André Maurois, *Proust: A Biography* (1950; trad. Gerard Hopkins, 1958), como cabe esperar de este autor, es un texto maravillosamente escrito y basado en la correspondencia inédita. Por último, William C. Carter, *Marcel Proust: A Life* (2000), ha sido para mí un texto de referencia indispensable; voluminoso y fidedigno, sintetiza gran parte de las investigaciones anteriores. Entre los comentarios más antiguos, no ha perdido su lustre el texto de Samuel Beckett sobre *Proust* (1931), publicado poco después de que saliese el último volumen de *En busca del tiempo perdido.* Aquel mismo año, Edmund Wilson incluyó un capítulo asombroso sobre *En busca del tiempo perdido* en *El castillo de Axel: estudios sobre literatura imaginativa, 1870-1930* (1931), que, como ha señalado Roger Shattuck, gran experto en Proust, era «un ensayo sobre *En busca del tiempo perdido* como novela simbolista, el perfecto complemento del estudio de Beckett».

El propio Shattuck trabajó por primera vez sobre esta novela en su breve ensayo técnico, sumamente sugestivo, *Proust's Binoculars: A Study of Memory, Time and Recognition in «A la recherche du temps perdu»* (1962). Su posterior *Proust* (1974) fue una guía sutilmente reflexiva sobre cómo entender al hombre y leer su obra maestra. En 2000 Shattuck revisó sus trabajos previos en *Proust's Way: A Field Guide to «In Search of Lost Time»*, donde conserva y amplía algunas de sus tesis anteriores. Randolph Splitter, *Proust's Recherche: A Psychoanalytic Interpretation* (1981), y J. E. Rivers, *Proust and the Art of Love: The Aesthetics of Sexuality in the Life, Times, and Art of Marcel Proust* (1980), ambos se centran en la homosexualidad de Proust; este último, Rivers, se afana en justificar esta tendencia sexual y expresa su preocupación por los estereotipos homofóbicos. Ninguno me convence plenamente, pero la orientación sexual del autor —asunto complejo, en cualquier caso— raras veces actúa como único factor determinante en su obra. Céleste Albaret, *Monsieur Proust*, Georges Belmont (comp.) (1973; trad. Barbara Bray, 1976), un libro profundamente conmovedor, recopila las memorias íntimas (al parecer, completamente fiables) del ama de llaves de Proust, que estuvo cerca de él durante la última década de su vida.*

Una escritora tan activa e interesante como Virginia Woolf ha recopilado toda una biblioteca de comentarios y ediciones. Véase *Diario de una escritora*, Anne Olivier Bell y Andrew McNeillie (comps.) , 5 vols. (1977-1984), y Nigel Nicolson y Joanne Trautmann (comps.), *The Letters of Virginia Woolf*, 6 vols. (1975-1980), ambos amplios, deliciosos por lo general, y profundamente reveladores. Muchos de sus ensayos fueron publicados en vida de la autora, pero muchos más fueron editados póstumamente por su marido. Entre ellos cabe citar *The Common Reader, First Series* (1925), especialmente las anotaciones de Andrew McNeillie (1984); *The Second Common Reader* (1932); el influente *Una habitación propia* (un par de conferencias pronunciadas en dos colegios universitarios femeninos de Cambridge en 1928, revisada y ampliada en 1929); Susan Dick (comp.), *The Complete Shorter Fiction of Virginia Woolf* (1985; 2ª ed. ampliada 1989); y varias antologías de reseñas y artículos como *The Captain's Death Bed and Other Essays* (s.f.). Sus célebres artículos sobre la educación de las

* El lector de Proust debe considerar también seriamente sus otros textos, a menudo introductorios de la obra de su vida. Pueden encontrarse fácilmente en francés e inglés. Joachim Neugroschel (comp. y trad.), *The Complete Short Stories by Marcel Proust* (2001); y *Marcel Proust on Art and Literature, 1896-1919*, trad. Sylvia Townsend Warner (1964), que incluye el importante ensayo «Contre Sainte-Beuve»; ambos son satisfactorios.

mujeres, en defensa de las mujeres que se integraban en el mundo profesional, y contra la guerra, *Tres Guineas* (1938), muestran su etapa de mayor madurez. Y esta abundante fuente de aprendizaje, energía e ingenio, que nunca permaneció inactiva mucho tiempo, ha sido caricaturizada en el cine como una mujer continuamente deprimida (!).

Proliferan las biografías sobre Virginia Woolf. Quentin Bell, *Virginia Woolf*, 2 vols. en 1 (1972), fue el primer intento serio, obra de un sobrino con una gran memoria a largo plazo. *Virginia Woolf* de Hermione Lee (1996) ha sido objeto de atinados elogios; es la biografía más detallada y la más sensata. Incluye comentarios racionales sobre las crisis mentales de Woolf. Julia Briggs, *Virginia Woolf: An Inner Life* (2005), comenta de forma perspicaz e instructiva las cifras de ventas de la ficción de Woolf. Elizabeth Abel, *Virginia Woolf and the Fictions of Psychoanalysis* (1989), es una valiente lectura psicoanalítica de las novelas más exitosas de Woolf —*Mrs. Dalloway* y *Al faro*—, pero en mi opinión es poco sutil (en comparación con Hermione Lee). Aun así, el libro plantea importantes preguntas sobre el arte y su trasfondo psíquico en la modernidad. Sonya Rudikoff, *Ancestral Houses: Virginia Woolf and the Aristocracy* (1999), es una elegante reflexión sobre el afecto de Woolf hacia lo que denomina aspectos «mandarines» de la vida, lo cual suscita la polémica cuestión de la modernidad «aristocrática».

Franz Kafka, *Kritik und Rezeption, 1924-1938*, Jürgen Born (comp.), en colaboración con Elke Koch, Herbert Mühlfeit y Mercedes Treckmann (1983), facilita la labor del historiador en el estudio sobre la recepción de la obra de Kafka. Teniendo en cuenta que en la fecha de su muerte, 1924, Franz Kafka era casi totalmente desconocido, incluso en Praga, su fama mundial actual como referencia de la escritura moderna es asombrosa pero explicable. Ha crecido con rapidez; en Heinz Politzer, Heinz Politzer, un auténtico especialista, podía hablar de la «industria académica de Kafka» sin miedo a la contradicción. ¿Cómo lo denominaría ahora? La editorial alemana Fischer está preparando una edición de las obras completas anotadas de Kafka. *El proceso* (1925), fue la primera edición crítica. A modo de justicia poética, *El proceso* fue la primera obra maestra póstuma de Kafka que se pubicó. *El castillo* (1926) fue la segunda gran novela que vio la luz. Una observación fugaz en el «Homenaje» de Thomas Mann, que se publicó en la versión inglesa de *Das Schloss*, contribuyó de modo decisivo a mi comprensión de Kafka. Su última novela, una obra menor titulada primero *América* y después *El desaparecido* (1927), ha sufrido cambios de gran envergadura tanto en el título como en los contenidos.

La obra de Kafka *Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande und andere Prosa aus dem Nachlass* (1953) es una miscelánea fundamental de propor-

ciones considerables, un testigo de los logros del autor, lleno de aforismos, notas y fragmentos. *Diarios, 1910-1913*, ed. Max Brod (1951), y *Diarios, 1914-1923*, ed. Max Brod (1951), se aproximan al escritor. Véase también Paul Raabe (comp.), *Sämtliche Erzählungen* (1970) y *Description of a Struggle and Other Stories* (1953; trad. Willa y Edwin Muir, Malcolm Pasley, Tania y James Stern, 1979). Max Brod y Hans Joachim Schoeps (comps.), *Beim Bau der Chinesischen Mauer: Prosa und Betrachtungen aus dem Nachlass* (1931), contiene más prosa inédita de Kafka. Sus cartas también tienen una gran relevancia, en particular las dirigidas a las mujeres que amaba: Willy Haas (comp.), *Cartas a Milena* (1952); Erich Heller y Jürgen Born (comps.), *Cartas a Felice* (1967); y *Letters 1902-1924* (1958). Gustav Janouch, *Conversaciones con Kafka* (1968; ed. ampliada, 1981), contiene notas fidedignas sobre las conversaciones entre «Dr. Kafka» y el estudiante de veinte años Janouch durante los cuatro últimos años de la vida de Kafka.

El amigo íntimo de Kafka, Max Brod, que, como es sabido, faltó a su promesa de destruir todos los escritos inéditos de su amigo, salvando así para el mundo muestras perdurables de literatura moderna, también llegó a ser propagandista de Kafka en los años posteriores. Véase Malcolm Pasley, con Hannelore Rodlauer (comps.), *Max Brod/Franz Kafka, Eine Freundschaft: Reiseaufzeichnungen* (1987), entradas de diario interesantes, escritas por separado en diversos viajes que hicieron juntos entre 1909 y 1912. Brod, *Der Prager Kreis* (1966), y su autobiografía *Streitbares Leben* (1969), aportan considerable información sobre Kafka. Las tres obras de Brod que versan explícitamente sobre su mejor amigo son *Kafka* (1954); *Franz Kafkas Glauben und Lehre* (1948); y *Verzweiflung und Erlösung im Werk Franz Kafkas* (1959); todas ellas indican enérgicamente la opinión inquebrantable de Brod (pero a mi juicio inaceptable) de que su amigo era un profundo maestro religioso.

Gerhard Kurz (comp.), *Der junge Kafka* (1983), recopila artículos interesantes sobre los comienzos literarios de Kafka. Hartmut Binder, *Der Schaffensprozess* (1983), intenta adentrarse en una minuciosa lectura a fin de captar los procesos creativos de Kafka, y su esfuerzo no es infructuoso. El magnífico ensayo de Erich Heller, *Franz Kafka*, ed. Frank Kermode (1974), que se basa principalmente en las cartas de Kafka a Felice y las dos novelas más importantes, llega a conclusiones extraordinariamente próximas a las mías: «En Kafka la proximidad de la literatura y la autobiografía no podía ser mayor: de hecho, casi equivale a identidad». Véase también, entre otros muchos comentaristas, Heinz Politzer, *Franz Kafka: Parable and Paradox* (primera versión inglesa 1962), que contiene lecturas interesantes y bien fundamentadas. Mark M. Anderson, *Kafka's Clothes: Ornament and Aestheticism in the Hapsburg Fin-de-Siècle* (1992), lejos de ser un mero divertimento (que lo es), también aporta mucha información so-

bre el estilo de Kafka. E. T. Beck, *Kafka and the Yiddish Theatre: Its Impact on His Work* (1971), contiene comentarios significativos sobre un tema todavía desconcertante. Con su estilo cortante habitual Frederick Crews, «Kafka Up Close», *New York Review of Books*, 10 de febrero de 2005, toma como objetivo de su acerada pluma a varios intérpretes recientes de Kafka, y se ensaña particularmente con Stanley Korngold, cuyas lecturas gnósticas considera inútiles (y no es para menos). Entre las biografías recientes, Ernst Pawel, *The Nightmare of Reason: A Life of Franz Kafka* (1984), es la más compleja desde el punto de vista psicoanalítico.

Las obras de T. S. Eliot, el poeta que he elegido como representativo en este libro, pueden consultarse en *The Complete Poems and Plays* (1952). La viuda de Eliot, Valerie, fue la responsable de publicar su obra más famosa, *La tierra baldía* (1971), que se ha convertido en un punto de referencia. La reseña más meticulosa de este poema tan significativo es la de Lawrence Rainey, *Revisiting The Waste Land* (2005), un texto extraordinario que versa sobre la composición, publicación y recepción de dicha obra. Por lo que se refiere a las biografías, en mi opinión la de Peter Ackroyd, *T. S. Eliot: A Life* (1984), es la más satisfactoria, a la vez bien documentada y amena. Está a punto de publicarse una recopilación de toda la crítica de Eliot, indispensable para cualquier análisis del autor, incluidas sus opiniones políticas. Sus dos textos más significativos, *The Idea of a Christian Society* (1940) y *Notas para la definición de una cultura* (1949), a veces se han publicado conjuntamente bajo el título *Christianity and Culture*.

Otras antologías de textos en prosa son *El bosque sagrado* (1920), su primer compendio, que ha tenido múltiples reediciones; *For Lancelot Andrewes: Essays on Style and Order* (1928); y *Función de la poesía y función de la crítica* (1933), todos ellos indispensables. *After Strange Gods: A Primer of Modern Heresy* (1934), las conferencias de la fundación Page-Barbour en la Universidad de Virginia, es un texto que destaca por algunos comentarios incómodos sobre los judíos laicos que Eliot nunca reimprimió. John Hayward, *T. S. Eliot: Selected Prose* (1953), tuvo cierto eco a pesar de su laconismo y omisiones. Existe una fantástica edición crítica en inglés de *La tierra baldía*, un facsímil y transcripción, que incluye anotaciones de Ezra Pound, editado por Valery Eliot (1971).

Algunos críticos modernos de prestigio han contribuido a expresar uss opiniones sobre los poetas modernos esenciales. He aprendido mucho de Northrop Frye, *T. S. Eliot* (1963), texto tan sabio como breve. F. O. Matthiessen (con un capítulo adicional de C. L. Barber), *The Achievement of T. S. Eliot: An Essay on the Nature of Poetry* (1935; 3ª ed. rev. y ampliada 1959), es un texto crítico lúcido y en gran medida elogioso. Allen

Tate (comp.), *T. S. Eliot: The Man and His Work* (1966), es una amena conjunción de recuerdos personales y crítica literaria. Aunque durante mucho tiempo no hubo ni una sola crítica, al margen de comentarios dispersos, sobre la aversión de Eliot a los «judíos librepensadores», el tema suscitó un considerable desagrado entre sus lectores después de la guerra. Un estudio racional del eminente crítico inglés Christopher Ricks, *T. S. Eliot and Prejudice* (1988), abrió un debate que trascendía los meros sentimientos. El polemista más poderoso y airado en dicho debate era un abogado con aficiones literarias, Anthony Julius, cuya obra *T. S. Eliot, Anti-Semitism, and Literary Form* (1995) conmovió a la vasta comunidad de admiradores de Eliot con sus conclusiones bien documentadas y sutilmente razonadas. Una defensa bien argumentada puede encontrarse en Jewel Spears Brooker (comp.), *T. S. Eliot and Our Turning World* (2003).

Capítulo cinco: Música y danza

Mi principal fuente para la historia de la música moderna es Robert P. Morgan, *La música del siglo XX* (1991), un manual bien documentado y riguroso con abundantes ejemplos musicales; en conjunto se centra más en los compositores que en los acontecimientos políticos. En parte supera el clásico de Paul Henry Lang, *Music in Western Civilization* (1941), que abarca de forma exhaustiva y elegante toda la historia de la música desde la antigüedad, y concluye con la cuestión spengleriana sobre la decadencia de Occidente. Robert P. Morgan (comp.), *Strunk's Source Readings in Music History: The Twentieth Century* (1950; ed. rev. 1998), es una excelente recopilación de artículos y fragmentos de monografías de gran utilidad para mis investigaciones. Rudolph Reti, *Tonality in Modern Music* (1958; ed. 1962), analiza brevemente la clave de la tonalidad (disculpen por el juego de palabras) en la música moderna. Edward Lippman, *A History of Western Musical Aesthetics* (1992), es un útil panorama de la estética musical de Occidente, con énfasis especial en el pensamiento moderno. Este texto lleno de ideas parece influido por Adorno, quien —y éste es un aspecto muy relevante para este capítulo—, en un estudio comparativo de los dos gigantes de la música contemporánea en el siglo XX, Schoenberg y Stravinsky, *Filosofía de la nueva música* (1949), considera al primero progresista y al segundo reaccionario. Para mí ésta es una clasificación distorsionada y una simplificación extrema. Andreas Liess, buen europeo, siempre abogó por el entendimiento francoalemán durante la Segunda Guerra Mundial, y publicó un atractivo ensayo sobre las vidas musicales de sus dos países predilectos: *Deutsche und französische Musik in der Geistesgeschichte des neunzehnten Jahrhunderts* (1938; ed. ampliada 1950). En 1916

(antes de la república de Weimar, por supuesto, pero continúa vigente), Paul Bekker, *Das deutsche Musikleben*, presentó un retrato sociológico de la vida musical alemana, donde incluye la sociedad musical, los músicos y los críticos. E. D. Mackerness presenta una historia de la música inglesa concisa pero muy informativa: *Social History of English Music* (1964). Véase también Martin Cooper, *French Music from the Death of Berlioz to the Death of Fauré* (1969); y Michael P. Steinberg, *Listening to Reason: Culture, Subjectivity and Nineteenth-Century Music* (2005), recorrido civilizado desde Beethoven hasta la música contemporánea, pasando por Wagner y Mahler, entre otros.

Claude Debussy, *El señor Corchea* (1921), es una reflexión ingeniosa sobre el público musical, compositores modernos como Richard Wagner y Richard Strauss, directores y otros asuntos desconcertantes (texto reproducido en *Three Classics in the Aesthetic of Music* [1962], junto con Charles Ives, *Essays Before a Sonata*, y Ferruccio Busoni, *Sketch of a New Esthetic of Music*). Sobre Ives, véase más adelante. Véase también Edward Lockspeiser, *Debussy: His Life and Mind*, 2 vols., 1962, 2ª ed. 1966; Léon Vallas, *Claude Debussy: His Life and Works* (1927; trad. Marie y Grace O'Brien, 1933); y Léon Vallas, *Les Théories de Claude Debussy, musicien français* (1928).

De los numerosos estudios biográficos, Henry-Louis de La Grange, *Gustav Mahler: chronique d'une vie*, 3 vols. (1979-1984), es muy detallado; en cambio, Wolfgang Schreiber, *Gustav Mahler in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten* (1971), es muy lacónico. Entre la amplia producción de Theodor Adorno sobre la música, su texto titulado *Mahler* (1960) es una lectura excepcionalmente lúcida e interesante. Pero hoy contamos también con una obra (publicada con tiempo suficiente para que influyese en la redacción de este capítulo) de Jens Malte Fischer, *Gustav Mahler: Der fremde Vertraute* (2003), escrita con elegancia, ampliamente documentada y muy bien argumentada. También contiene una bibliografía muy completa; sería deseable contar con una traducción inglesa. Walter Frisch, *German Modernism: Music and the Arts* (2005), analiza en un texto erudito y ameno el panorama musical alemán desde Wagner hasta Pfitzner.

Sobre los modernos «menores», véase sobre todo Edward J. Dent, *Ferruccio Busoni: A Biography* (1931), y Busoni, *Selected Letters*, Antony Beaumont (comp.) (1987). Edgard Varèse, ese fascinante moderno francés, ha sido bien descrito por Malcolm MacDonald, *Varèse: Astronomer in Sound* (2003). El texto de John Cage titulado *Silencio: conferencias y escritos* (1961) puede leerse junto con el de David Revill, *The Roaring Silence: John Cage, a Life* (1992). Sobre Charles Ives, en primer lugar están sus propios escritos: Howard Boatwright (comp.), *Essays Before a Sonata, The Majority, and Other Writings* (1962), y John Kirkpatrick (comp.), *Memos* (1972),

antología esencial para comprender la mentalidad de Ives. Frank R. Rossiter, *Charles Ives and His America* (1975), cumple el objetivo que se plantea en el libro. Lo mismo cabe decir de la biografía aún más sustancial de Jan Swofford, *Charles Ives: A Life with Music* (1996). Stuart Feder, psicoanalista practicante y músico avezado, y por tanto dotado de la preparación ideal, ha publicado una biografía psicoanalítica intrépida y cauta a la vez: *Charles Ives: «My Father's Song», a Psychoanalytic Biography* (1992). La tesis central de Feder, a saber, que Ives estuvo poseído toda su vida por su padre musical, no resulta muy sorprendente; alguien con escasa formación psicoanalítica pero familiarizado con Ives llegaría a conclusiones muy similares. La diferencia radica en la capacidad de Feder de reconocer esta dependencia a lo largo de la vida de Ives, así como en las conjeturas técnicas convincentes. Bryan Gilliam (comp.), *Vida de Richard Strauss* (1992), ofrece una nutrida colección de artículos sobre la música de Strauss, su vida y la recepción de su obra. Véase también Rollo Myers (comp.), *Richard Strauss and Romain Rolland: Correspondence* (1968).

Leonard Stein (comp.), *El estilo y la idea* (1950), presenta varios trabajos influyentes y algunos bastante asombrosos, como «Brahms the Progressive». Arnold Schoenberg, *Briefe*, selec. y ed. Erwin Stein (1958), es sumamente revelador. Walter Frisch ha analizado el camino de Schoenberg hacia la modernidad en *The Early Works of Arnold Schoenberg, 1893-1908* (1993). Willi Reich, *Arnold Schoenberg: A Critical Biography* (1968), como ha objetado Charles Rosen, no es un texto muy crítico, pero vale la pena consultarlo por las largas citas que contiene. Reich ha escrito también una biografía de un famoso alumno de Schoenberg, *Alban Berg: Leben und Werk* (1963). El propio texto de Charles Rosen, *Schoenberg* (1975), es un lacónico examen bien documentado sobre la revolución schoenbergiana. Esther da Costa-Meyer y Fred Wasserman, *Schoenberg, Kandinsky, and the Blue Rider* (2002), describe bien la incursión de Schoenberg en otras artes modernas, al igual que sucede con Kandinsky. Es un texto complementario de Jelena Hahl-Koch (comp.), *Arnold Schoenberg / Wassily Kandinsky: Letters, Pictures, and Documents*, trad. John C. Crawford, 1984, la extraña correspondencia que documenta una extraña amistad; los musicólogos han reflexionado sobre esta alianza esencialmente epistolar como un acontecimiento biográfico de suma importancia. Véase Konrad Boehmer (comp.), *Schönberg and Kandinsky: An Historic Encounter* (1997), que incluye un amplio e importante trabajo de Reinhold Brinkmann, «The Fool as Paradigm: Schönberg's *Pierrot lunaire* and the Modern Artist». Los dos volúmenes de Stephen Walsh, *Stravinsky: A Creative Spring, Russia and France, 1882-1934* (1999) y *Stravinsky: The Second Exile, France and America, 1934-1971* (2006), son los que abordan con la minuciosidad necesaria la vida y las obras de Stravinsky, en mi opi-

nión de forma muy lograda. (El trabajo de Walsh no ha estado exento de críticas. Robert Croft, íntimo amigo de la familia de Stravinsky, ha publicado varios libros sobre la vida de Stravinsky que difieren en muchos detalles.) Igor Stravinsky, *Crónicas de mi vida* (1936), se publicó cuando Stravinsky seguía en Europa; pero este trabajo, escrito en gran medida por un negro, requiere una lectura sumamente cautelosa. Charles M. Joseph, *Stravinsky Inside Out* (2001), y Paul Henry Lang (comp.), *Stravinsky: A New Appraisal of His Work* (1962), aunque son positivos, también contienen algunas valoraciones escépticas. Charles M. Joseph, *Stravinsky and Balanchine: A Journey of Invention* (2002), es el relato meticuloso de una gran colaboración.

Sobre el ballet y la danza modernos, existe actualmente un texto monumental de Nancy Reynolds y Malcolm McCormick, *No Fixed Points: Dance in the Twentieth Century* (2003), objetivo, circunstancial y claramente comprometido con la modernidad. Véase también Bernard Taper, *Balanchine: A Biography* (1984): aunque existen biografías más recientes y amenas, a pesar de estar ya «anticuada» ésta conserva cierto encanto, gracias a la estrecha proximidad al coreógrafo y su genio. Joseph, *Stravinsky and Balanchine* (véase más arriba) encaja bien aquí. En una hermosa reseña muy sentida, Toni Bentley, que fue bailarín en la compañía de Balanchine, lamentaba el abuso del nombre de Balanchine por parte de su propia compañía, y dice preferir (con razón) la biografía de Robert Gottlieb, avezado balletómano, *George Balanchine: The Ballet Maker* (2005), a la de Terry Teachout, *All in the Dances: A Brief Life of George Balanchine* (2005). Es valiosa y amena una recopilación de textos, principalmente entrevistas de quienes conocieron bien a Diaghilev, el primer maestro de Balanchine: John Drummond, *Speaking of Diaghilev* (1997). Véase también Joan Acocella y Lynn Garafola (comps.), *André Levinson on Dance: Writings from Paris in the Twenties* (1991); *The Diary of Vaslav Nijinsky*, ed. Joan Acocella (ed. íntegra, 1995, trad. Cyril Fitzlyon, 1999); y Agnes De Mille, *Martha: The Life and Work of Martha Graham, a Biography* (1991), una carta de amor, pero de una amante que sabe de lo que habla.

Capítulo seis: Arquitectura y diseño

La arquitectura moderna es el testigo más notorio y duradero de la revolución del siglo XX contra el historicismo y el eclecticismo del siglo anterior. Robin Middleton (comp.), *The Beaux-Arts and Nineteenth-Century French Architecture* (1982), es una colección de ensayos breves pero sólidos. Henry-Russell Hitchcock, prolífico historiador de la arquitectura,

empezó con *Modern Architecture: Romanticism and Reintegration* (1929). Prosiguió por esta línea con un catálogo de apariencia modesta, pero radical, de una exposición del MoMA de New York, escrito por Philip Johnson, *El estilo internacional: la arquitectura desde 1922* (1932), que se erigió en una guía del movimiento moderno, que dejó su impronta en posibles clientes y arquitectos entusiasmados. Sus maestros son esencialmente los míos. Nicolaus Pevsner, *Pioneers of Modern Design from William Morris to Walter Gropius* (1936; Penguin, 1960), que en gran medida suscribe la línea de Hitchcock/Johnson, ha sido una revisión histórica ampliamente aceptada, que traza una línea recta desde los rebeldes victorianos hasta los modernos. Walter Gropius era su héroe, como lo es también para mí. Una crítica demoledora (en mi opinión exagerada) de esta opinión puede encontrarse en Charles Jencks, *Movimientos modernos en arquitectura* (1973), que propone un «desarrollo pluralista», y en general observa más defectos en el canon moderno de los que yo puedo suscribir. Vincent Scully, Jr., *Modern Architecture: The Architecture of Democracy* (1961, reimpreso en varias ocasiones), es un ensayo conciso con amplias ilustraciones y una revisión generosa, pero crítica, de los maestros actuales. Destacan también los comentarios bibliográficos de Scully. Con respecto a las numerosas críticas de Mumford sobre la arquitectura moderna desde una perspectiva humanista, véase Ulrich Conrads y otros (comps.), *From the Ground Up: Observations on Contemporary Architecture, Housing, Highway Building, and Civic Design* (1956). *Die Form: Stimme des Deutschen Werkbundes, 1925-1934* (1969), ha rescatado del olvido algunos comentarios inteligentes.

Hans M. Wingler, *La Bauhaus: Weimar, Dessau, Berlín, 1919-1933* (1962), es una valiosa colección de documentos muy amplia y bien organizada. Herbert Bayer, Walter Gropius e Ise Gropius (comps.), *Bauhaus 1919-1928* (1959), es un libro profusamente ilustrado, con un texto mucho más breve, sobre la historia de la Bauhaus salvo los últimos cinco años (1959). Gillian Naylor, *The Bauhaus* (1968), es una breve revisión. Entre los libros publicados por la Bauhaus, el más interesante versa sobre sus representaciones teatrales: Oskar Schlemmer, László Moholy-Nagy y Farkas Molnar (comps.), *Die Bühne im Bauhaus*. Henry Van De Velde, *Geschichte meines Lebens* (ed. y trad. Hans Curjet, 1962), es una detallada autobiografía del viajado diseñador y arquitecto belga, que tenía un alto concepto de Gropius.

La experiencia de la Bauhaus fue lo bastante amplia y profunda para dar lugar a algunas memorias relevantes. Véase el libro informativo y un tanto autocomplaciente *Concepts of the Bauhaus: The Busch-Reisinger Museum Collection*, con ensayos conmemorativos de algunos miembros como T. Lux Feininger, Herbert Bayer e Ise Gropius (1971). Sibyl Moholy-Nagy, *Moholy-Nagy, Experiment in Totality* (1950; 2ª ed. 1969), es una biografía fran-

ca, íntima y conmovedora, escrita por la viuda del mejor aliado de Gropius en la Bauhaus, que dice mucho acerca de la vida alemana tras el acceso de los nazis al poder. Eckhard Neumann (comp.), *Bauhaus und Bauhäusler: Bekenntnisse und Erinnerungen* (1971), contiene muchos recuerdos estimulantes, aunque breves. Véase también Lothar Schreyer, *Erinnerungen an Sturm und Bauhaus* (1966). Y véase Julius Posener, *From Schinkel to the Bauhaus* (1972), que reproduce varias conferencias inteligentes y lacónicas.

Sobre el primer director de la escuela, véase Reginald Isaacs, *Gropius: An Illustrated Biography of the Creator of the Bauhaus* (1990, versión abreviada del original); una traducción alemana mucho más sustancial, *Walter Gropius: Der Mensch und sein Werk*, 2 vols. (1983-1984), aporta una descripción más completa. Gropius pronunció y publicó muchas de sus charlas. Véanse, entre otras antologías, *The New Architecture and the Bauhaus* (1935); *Architecture and Design in the Age of Science* (1952); *The Scope of Total Architecture* (1954); y *Apollo in der Demokratie* (1967). Joseph Hudnut, *Architecture and the Spirit of Man* (1949), es una elocuente defensa de la arquitectura moderna, escrita por un hombre que fue decano de la Escuela de Diseño de Harvard School en la década de 1930. Gropius ocupa un lugar significativo en Anthony Alofsin, *The Struggle for Modernism: Architecture, Landscape Architecture and City Planning at Harvard* (2002), una fascinante historia desde el interior. Y véase el capítulo sobre Gropius en Peter Gay, *Art and Act. On Causes in History: Manet, Gropius, Mondrian* (1976).

Sobre Ludwig Mies van der Rohe, véanse los ensayos instructivos de *Four Great Makers of Modern Architecture: Gropius, Le Corbusier, Mies van der Rohe, Wright*, actas de un simposio celebrado en 1961 en la Columbia School of Architecture (1963). Los artículos indispensables de ese necesario volumen son Peter Blake, «A Conversation with Mies»; Howard Dearstyne, «Miesian Space Concept in Domestic Architecture»; y James Marston Fitch, «Mies van der Rohe and the Platonic Verities»; este último hace hincapié en el «platonismo» de Mies. Arthur Drexler, *Ludwig Mies van der Rohe* (1960), es un libro muy breve, aunque metódicamente ilustrado; bien podría continuarse hasta constituir una biografía independiente de tamaño respetable.

Maurice Besset, *Who Was Le Corbusier?* (1968; trad. Robert Kemball, 1968), es un intento serio y bien ilustrado de explicar a este arquitecto, pintor y urbanista suizo tan incansable como difícil de definir, asentado en París después de recorrer los estudios de los principales arquitectos de diversos países.* Ni Besset ni los restantes biógrafos de «Corbu» han considerado necesario mencionar (ni siquiera con diplomacia) que durante

* En su juventud sustituyó su nombre original, Charles-Edouard Jeanneret, por otro con mayor abolengo.

los años de la guerra Le Corbusier fue un apasionado seguidor de Vichy. Lo mismo cabe decir de otra obra de referencia útil, Stamo Papadaki, *Le Corbusier: Architect, Painter, Writer* (1948), así como del estudio biográfico de Besset (antes citado) y los demás. La excepción más firme es Robert Fishman, *Urban Utopias in the Twentieth Century: Ebenezer Howard, Frank Lloyd Wright, Le Corbusier* (1977), que contiene un capítulo bien documentado, titulado «Vichy»; véase la investigación exhaustiva original, «From the Radiant City to Vichy: Le Corbusier's Plans and Policies, 1928-1942», en Russell Walden (comp.), *An Open Hand: Essays on Le Corbusier* (1977), págs. 244-283. Las cambiantes posiciones políticas del arquitecto pasaron del sindicalismo al autoritarismo. «France —decía— necesita un Padre. No importa quién; podría ser un hombre, dos hombres, el número no importa» (Fishman, pág. 265). Norma Evenson, *Le Corbusier, the Machine and the Grand Design* (1968), revisa lacónicamente muchos planes urbanísticos de Le Corbusier que se llevaron a la práctica y alguno que nunca se ejecutó (el de Chandigarh, la nueva capital de Punjab). El compromiso de Le Corbusier con la máquina («Una casa es una máquina para habitar») tal vez sea su legado más duradero.

Hugh Morrison, *Louis Sullivan, Prophet of Modern Architecture* (1935), es una útil biografía de un pionero cuyas enseñanzas, a diferencia de las de otros, Frank Lloyd Wright siempre reconoció. Wright ha tenido —a pesar de algunos fracasos notables— biógrafos serios, principalmente Robert C. Twombly, *Frank Lloyd Wright: An Interpretive Biography* (1973); Meryl Secrest, *Frank Lloyd Wright* (1992); Neil Levine, *The Architecture of Frank Lloyd Wright* (1996); y, sin duda alguna, la biografía de una eminente historiadora y crítica de la arquitectura Ada Louise Huxtable, *Frank Lloyd Wright: A Penguin Life* (2004), tan ingeniosa y elegante como el resto de su obra. Wright, *Autobiografía* (versión final de 1943) es grandilocuente y melodramática, como la mayor parte de sus escritos publicados, y refleja mejor su estilo personal que los acontecimientos de su vida. Leonard K. Eaton, *Two Chicago Architects and Their Clients: Frank Lloyd Wright and Howard Van Doren Shaw* (1969), es un interesante estudio sobre los clientes de Wright en materia de diseño.

Los arquitectos mencionados en los párrafos anteriores eran también diseñadores, en la mayor parte de los casos, y muchos de los textos dedicados a ellos encajan también en este otro apartado. Sin duda alguna, la Bauhaus y sus principales artífices entran también en esta categoría; su creencia en la máquina y, al mismo tiempo, el diseño moderno de alta calidad, contrasta notablemente con su homóloga austríaca. Jane Kallir, *Viennese Design and the Wiener Werkstätte* (1986), es un catálogo impor-

tante que analiza las aportaciones de la escuela contemporánea y rival de la Bauhaus.

Peter Noever (comp.), *Josef Hoffmann Designs* (1987), contiene un amplio surtido de artículos sobre el diseñador más famoso y versátil de Viena, con 481 ilustraciones. Puede complementarse con Eduard F. Sekler, *Josef Hoffmann: The Architectural Work* (1982; trad. John Maas, 1985). Sobre el estrecho colaborador de Hoffmann, véase Werner Fenz, *Koloman Moser: Graphik, Kunstgewerbe, Malerei* (1984). Véase también [Josef Hoffmann y Koloman Moser], *Arbeitsprogramm der Wiener Werkstätte: Modernes Kunsthandwerk von 1903-1932* (1967). El mejor catálogo de la modernidad vienesa es, probablemente, el de Kirk Varnedoe, *Vienna 1900: Art, Architecture and Design* (1986).

Robert Macleod, *Charles Rennie Mackintosh* (1968), es un estudio satisfactorio sobre un diseñador escocés con enorme influencia en el continente europeo. Edward Lucie Smith, *Breve historia del mueble* (1979), es un estudio breve, pero sugerente. Por último, Herwin Schaefer, *Nineteenth Century Modern: The Functional Tradition in Victorian Design* (1970), es un texto que merece mayor reconocimiento: demuestra de modo concluyente que las recargadas piezas kitsch, expuestas en lugares prominentes del Victoria and Albert Museum londinense, no tenían un monopolio en las décadas victorianas. Se pueden ganar apuestas mostrando a alguien una silla sencilla o una tetera del libro de Schaefer y preguntando: ¿cuándo se diseñó?

Capítulo siete: Teatro y cine

Los dos grandes fundadores escandinavos del teatro moderno, Ibsen y Strindberg, han tenido el eco necesario en inglés. El avezado crítico y director Robert Brustein, *The Theatre of Revolt: An Approach to Modern Drama* (1964), ofrece impresionantes valoraciones de ambos, así como de Chejov, Shaw, Brecht, Pirandello, O'Neill y Genet (1964). Michael Meyer, *Ibsen: A Biography* (1971), es la biografía de referencia en inglés; puede complementarse con Michael Egan (comp.), *Ibsen: The Critical Heritage* (1972), una esclarecedora antología de reseñas y comentarios. George Bernard Shaw, *The Quintessence of Ibsenism* (1891), sigue siendo una sólida defensa contemporánea del polémico dramaturgo. La exhaustiva introducción a la edición alemana en cinco volúmenes de Ibsen, *Sämtliche Werke* (1907), a cargo de Julius Elias y Paul Schlenther, de 180 páginas, constituye en sí un homenaje al prestigio internacional del dramaturgo. Brian W. Downs, *Modern Norwegian Literature 1860-1918* (1966), sitúa a Ibsen en el contexto de su literatura.

Olof Lagercrantz, *August Strindberg* (1979), es la mejor biografía de Strindberg en inglés. Un catálogo de una exposición londinense sobre sus otros intereses apasionados arroja mucha luz sobre el talento y el persistente aislamiento del dramaturgo. Olie Granath (comp.), *August Strindberg: Painter, Photographer, Writer* (2005).

Ruth Freydank y otros, *Theater als Geschäft: Berlin und seine Privattheater um die Jahrhundertwende* (1985), es un sugerente estudio sobre el teatro en la capital alemana alrededor de 1900. Eric Bentley (comp.), *The Theory of the Modern Stage: An Introduction to Modern Theatre and Drama* (1968), una inteligente antología selecta y bien editada de teóricos modernos como Bertolt Brecht y Luigi Pirandello, que incluye también varios pioneros decimonónicos. Martin Esslin, *El teatro del absurdo* (1961), aborda una faceta del teatro moderno. Conviene mencionar también los capítulos relevantes de Bradbury y McFarlane, *Modernism* (véase pág. 520).

Hans Richter, *Dada: Art and Anti-Art* (1965), es un estudio indispensable escrito desde el interior del movimiento. La magnífica exposición sobre el dadaísmo en el MoMA de Nueva York, con su generoso catálogo (2006) que subraya los aspectos internacionales de este movimiento, salió justo antes de que concluyese este trabajo. Sobre su sucesor (más o menos), el surrealismo, véase Sarane Alexandrian, *Surrealist Art* (1969; trad. Gordon Clough, 1970), que es muy completo a pesar de su espacio limitado. William S. Rubin revisa estos movimientos, *Dadaism, Surrealism and Their Heritage* (1968), en un amplio catálogo informativo. André Breton, *Surrealism and Painting* (1965; trad. Simon Watson Taylor, 1965), reproduce varios textos necesarios, incluido el original de 1928, *El surrealismo: puntos de vista y manifestaciones* (1941), *Fragments* (1961), *Environs* (s.f.), y *Further Affluences and Approaches* (1963-1965), este último lleno de elogios a los artistas surrealistas. Mark Polizzotti, *Revolution of the Mind: The Life of André Breton* (1995), es una biografía completa y elogiosa. Un estudio imaginativo sobre los surrealistas, reconocido internacionalmente, es James Thrall Soby, *René Magritte*, catálogo de exposición (1965), económico e informativo, que debe leerse junto con Louis Scutenaire, *René Magritte* (1948; 2ª ed. 1964), y Suzi Gablick, *Magritte* (1971). Véase también Soby, *Magritte*, que, al igual que los anteriores, es un catálogo de una exposición del MoMA neoyorquino: *Yves Tanguy* (1955).

Aunque Breton no menciona muy a menudo a Alfred Jarry, reconoce a «ese gran poeta» como «el maestro de todos nosotros». De hecho, por lo que respecta al teatro vanguardista francés, Jarry («Merdre!») puede arrogarse la paternidad del drama moderno. El capítulo pertinente de Roger Shattuck, *La época de los banquetes* (1958), conserva plena autoridad. La influencia de Artaud sigue siendo poderosa. Naomi Green, *Antonin Artaud: Poet Without Words* (1970), parca la pauta con gran inteligencia. La

obra programática más conocida de Artaud es *El teatro y su doble* (1938), un conjunto de ensayos que desarrollan la idea del teatro como género especialmente adecuado para manifestar y transmitir la crueldad y la inhumanidad. Puede complementarse con Jack Hirshman (comp.), *Artaud Anthology* (1965). En un artículo importante, «Antonin Artaud», *Encounter*, vol. 39, nº 2 (1967), págs. 44-50, Nicola Chiaromonte ha demostrado que la reivindicación de Artaud de un teatro «puro» de la crueldad es contradictoria en los términos. Martin Esslin, *Antonin Artaud* (1976), continúa su obra crítica de alto nivel ya iniciada con *El teatro del absurdo*. Un amigo de Artaud, el mimo, actor y director teatral Jean-Louis Barrault, firme adversario de la dramaturgia tradicional, publicó sus *Réflexions sur le théâtre* (1949). El dramaturgo moderno más célebre de Italia, el premio Nobel Luigi Pirandello, el supremo escéptico de la identidad humana, tiene cinco de sus obras (incluidas sus dos obras maestras, *Seis personajes en busca de autor* y *Enrique IV*) recopiladas en Eric Bentley (comp.), *Naked Masks* (1952). James Knowlson, *Damned to Fame: The Life of Samuel Beckett* (1996), es el estudio biográfico de un especialista afectuoso, concienzudo, vasto y también meticuloso.

A pesar de la rapidez con que he abordado el drama expresionista alemán, los investigadores de la cultura alemana han dedicado a este tema (al igual que a la poesía) una ingente energía desde la guerra. H. F. Garten, *Modern German Drama* (1959), contiene un largo capítulo sobre los dramaturgos expresionistas. Claude David, *Von Richard Wagner zu Bertolt Brecht: Eine Geschichte der neueren deutschen Literatur* (1959; trad. Hermann Stiehl, 1965), es una excelente investigación de un académico francés. Walter H. Sokel, *The Writer in Extremis: Expressionism in Twentieth-Century German Literature* (1959), es un estudio fidedigno. Paul Raabe (comp.), *Expressionismus: Aufzeichnungen und Erinnerungen der Zeitgenossen* (1965), ofrece una fascinante recopilación de recuerdos de contemporáneos. Hans Steffen (comp.), *Der deutsche Expressionismus: Formen und Gestalten* (1965), contempla el estudio de diversos pintores y poetas, además de los dramaturgos. Volker Klotz, *Bürgerliches Lachtheater: Komödie, Posse, Schwank, Operette* (1980), es un trabajo concienzudo del tema, tristemente olvidado, del humor alemán en el teatro. Peter Uwe Hohendahl, *Das Bild der bürgerlichen Welt im expressionistischen Drama* (1967), es un raro intento de aplicar la sociología de la literatura a la actitud de los dramaturgos expresionistas vanguardistas hacia la burguesía. Richard N. Coe, *Eugène Ionesco* (1961), es breve pero gratificante.

Sobre Carl Sternheim, véase el ensayo breve e inteligente de Hellmuth Karasek, *Sternheim* (1965); F. Eisenlohr, *Carl Sternheim* (1926); y Carol Petersen, «Carl Sternheim», en Hermann Friedmann y Otto Mann (comp.), *Expressionismus: Gestalten einer literarischen Bewegung* (1956). Véase sobre todo la introducción al vol. I de las obras completas, escrita por el res-

ponsable de la edición, Wilhelm Emrich (1963). Con respecto a Georg Kaiser, tenemos el texto de E. A. Fivian, *Georg Kaiser und seine Stellung im Expressionismus* (1946), y una monografía inglesa fiable de B. J. Kenworthy, *Georg Kaiser* (1957).

La historia del cine de referencia es David A. Cook, *A History of Narrative Film* (1961; 4ª ed. 2004); muy detallada y fiable (la he utilizado con toda confianza), incluye una amplia bibliografía selecta. Liam O'Leary, *The Silent Cinema* (1965), es un rápido viaje con abundantes adjetivos, que incide en los hallazgos psicológicos del cine, aunque aborda el tema de modo bastante superficial. Janet Bergstrom (comp.), *Endless Night: Cinema and Psychoanalysis, Parallel Histories* (1999), es un intento de tender un puente entres dos especialidades diferentes. Hugo Münsterberg, *The Photoplay: A Psychological Study* (1916), es la primera investigación psicológica seria del nuevo arte, a cargo de un eminente académico europeo. El psicólogo Rudolf Arnheim recopiló varios ensayos, principalmente de la década de 1930, en *El cine como arte* (1966). Klaus Kreimeier, *The UFA Story: A History of Germany's Greatest Film Company, 1918-1945* (1996), investiga minuciosamente este casi monopolio: sus películas, actores y directores, sin pasar por alto su papel «triunfante» en la cinematografía nazi. Véase también Gerald Mast y Marshall Cohen (comps.), *Film Theory and Criticism: Introductory Readings, etc.* (1974; 3ª ed. 1985).

Robert M. Henderson, *D. W. Griffith: His Life and Work* (1972), y Richard Schickel, *D. W. Griffith: An American Life* (1984), son destacadas aportaciones de historiadores del cine muy experimentados. Yon Barna, *Eisenstein* (trad. Lisa Hunter, 1973), y Herbert Marshall (comp.), *The Battleship Potemkin: The Greatest Film Ever Made* (1978), aporta a los lectores la sensación de las atroces presiones bajo las que trabajaba Eisenstein, un culto marxista. Véase también su *Autobiography* (trad. Herbert Marshall, 1983). En marcado contraste, Jay Leyda y Zina Voynow, *Eisenstein at Work* (1982), es un breve ensayo sobre la carrera cinematográfica de Eisenstein, con la habitual laguna prosoviética que omite los obstáculos que afrontó el director durante casi toda su vida. Béla Balázc, *Der Film: Werden und Wesen einer neuen Kunst* (1949; trad. Alexander Sacher-Masoch, del húngaro, 1961), dedica un capítulo al montaje y las técnicas favoritas de Eisenstein. David Robinson, *Chaplin: His Life and Art* (1983), es una biografía responsable; Gerald D. McDonald, Michael Conway y Mark Ricci, *The Films of Charlie Chaplin* (1965), contiene breves sinopsis de su producción, junto con comentarios de críticos contemporáneos, desde las películas mudas más primitivas hasta el final de su carrera. Y véase también Parker Tyler, *Chaplin: Last of the Clowns* (1972).

En la creciente avalancha de publicaciones sobre Welles, destaca Frank Brady, *Citizen Welles: A Biography of Orson Welles* (1989), una biografía

satisfactoria. Véase también L. Carringer, *Cómo se hizo Ciudadano Kane* (1985), que describe la creación de lo que para la mayoría de los espectadores de cine es la película más extraordinaria de la historia. La lista de autores que han escrito elogiosamente sobre Welles inmensa: André Bazin, *Orson Welles* (1950). Peter Bogdanovich, *The Cinema of Orson Welles* (1961) intenta abarcar, además de *Ciudadano Kane*, sus producciones posteriores, que en algunos casos son obras maestras aunque menos conocidas. Y véase Pauline Kael, Herman Mankiewicz y Orson Welles, *The Citizen Kane Book* (1971), un curioso trabajo. De todos estos textos encomiosos —porque estos libros, por fríos que parezcan, son claros homenajes al cineasta— sin duda el más inquietante es el de Clinton Heylin, *Despite the System; Orson Welles versus the Hollywood Studios* (2005). La investigación del autor es exhaustiva y no oculta su indignación (en mi opinión, bastante justificada) ante los ignorantes que destruyeron lo que Welles aspiraba a construir.

Tercera parte
FINALES

Capítulo ocho: Excéntricos y bárbaros

Sobre T. S. Eliot, véanse más arriba, págs. 526-527.

Charles Ives, tras varias décadas de olvido, no sólo se representa ocasionalmente en la actualidad, sino que también es objeto de investigaciones académicas. La primera recopilación de sus textos más desconocidos empezó a elaborarse al final de la vida de Ives; véase Howard Boatwright (comp.), *Essays Before a Sonata, The Majority, and Other Writings* (1962), seguido de un compendio aún más íntimo, John Kirkpatrick (comp.), *Memos* (1972), que contiene gran parte de sus notas y memorias inéditas, una fuente muy valiosa. Frank R. Rossiter, *Charles Ives and His America* (1975), es una biografía bien fundamentada que hace hincapié en el aislamiento total de Ives como clave de su conducta. La biografía de Stuart Feder, *Charles Ives: «My Father's Song»: A Psychoanalytic Biography* (1992), es la obra de un especialista doblemente apreciado.

Knut Hamsun, pionero de la novela psicológica, incurable partidario del nazismo, y estilista galardonado con el premio Nobel, ha cobrado vida en un texto de Robert Ferguson, *Enigma: The Life of Knut Hamsun* (1987), la biografía sincera, hoy de referencia en inglés. Las brillantes primeras novelas de Hamsun, principalmente *Hambre* y *Pan*, son fácilmente acce-

sibles. *Knut Hamsun: Selected Letters*, vol. 2: *1898-1952*, ed. y trad. Harald Naess y James McFarlane (1998), contiene fragmentos importantes. Leo Löwenthal presenta un largo ensayo fascinante, «Knut Hamsun: Zur Vorgeschichte der autoritären Ideologie», *Zeitschrift für Sozialforschung*, vol. VI, nº 2 (1937), que, como es habitual en la Escuela de Frankfurt, se basa al mismo tiempo en Freud y Marx.

Los países totalitarios necesitan menos atención bibliográfica; al escribir estas partes, he revisado los principales textos de la historia política, pero quiero mencionar algunos títulos recientes o excepcionales. Robert O. Paxton, *Anatomía del fascismo* (2004), obra del principal experto en la Francia de Vichy, retoma el término «fascismo» para aplicarlo a la Alemania nazi. Sobre ese país, véase el clásico de Karl Dietrich Bracher, *La dictadura alemana: génesis, estructura y consecuencias del nacionalsocialismo* (1969), revisión histórica que se remonta a los románticos alemanes; este texto contribuyó, con su título, a rebatir a los apologistas alemanes, muy de moda por aquel entonces, que atribuían la barbarie nazi a la modernidad o la civilización de la máquina, pero no a Alemania. Saul Friedländer, *Nazi Germany and the Jews*, Vol. I: *The Years of Persecution, 1933-1939* (1997), analiza con brillantez la obsesión asesina nazi con los judíos. Cuando aparezca, el segundo volumen será aún más implacable con la tierra de los «*Dichter und Denker*: Escritores y Pensadores». Ian Kershaw, *Hitler, 1889-1936: Hubris* (1998) (*Hitler, 1889-1936*) y *Hitler, 1936-1945*) (2001), de modo convincente y exhaustivo erige al *Führer* en el verdadero protagonista de su obscena sátira. En una impoante monografía, Henry Ashby Turner, Jr., *German Big Business and the Rise of Hitler* (1985), demuestra que el gran negocio —el principal culpable, según muchos historiadores que estudian el triunfo del nazismo— tuvo una influencia relativamente modesta. George L. Mosse, *La nacionalización de las masas: simbolismo político y movimientos de masas en Alemania desde las Guerras Napoleónicas al Tercer Reich* (1975), se enfrenta al dilema historiográfico crucial de cómo debe aproximarse el investigador a la cuestión de «el pueblo». *Quiero dar testimonio hasta el final*, y su continuación, *To the Bitter End* (1995; trad. y abr. Martin Chalmers, 1998-99), es uno de los mejores diarios en lengua alemana, escrito por un judío alemán superviviente. Peter Demetz, *Postwar German Literature: A Critical Introduction* (1970), ofrece una prolija revisión de los escritores alemanes posteriores a 1945: ocho poetas, seis dramaturgos y ocho novelistas. En 1986 volvió sobre el mismo tema con *After the Fires: Recent Writing in the Germanies, Austria and Switzerland*, meticuloso estudio que se cierra con un capítulo elogioso sobre Günter Grass.

Con respecto a la historia soviética y el lugar de las artes en la URSS, véase sobre todo W. Bruce Lincoln, *Between Heaven and Hell: The Story of a Thousand Years of Artistic Life in Russia* (1998), con más infierno que cielo, y James Billington, *The Icon and the Axe: An Interpretive History of Russian Culture* (1966), ambos sumamente recomendados por Orlando Figes, *Natasha's Dance: A Cultural History of Russia* (2002), y ambos merecedores de dicho elogio. La obra reciente del propio Figes está magníficamente documentada; el capítulo «Russia Through the Soviet Lense» ofrece los detalles tristes, a veces atroces, de la vida de los modernos en el Paraíso Obrero. *Laboratory of Dreams: The Russian Avant-Garde and Cultural Experiment* (1996), explora las tendencias utópicas entre los revolucionarios. David Elliot, *New Worlds: Russian Art and Society, 1900-1937* (1986), se centra en los primeros días del fervor cultural. Una de las orientaciones más seductoras para quienes iban en busca del Hombre Nuevo era el psicoanálisis, interés no correspondido por Freud. Anne Applebaum, *Gulag: historia de los campos de concentración soviéticos* (2003), es una fuerte acusación del sistema soviético, que se describe como un Estado policial inmisericorde. Véase Martin Miller, *Freud and the Bolsheviks: Psychoanalysis in Imperial Russia and the Soviet Union* (1998). Un ensayo de Laura Engelstein, «Zwischen Alt und Neu: Russlands moderne Frauen», resume el difícil pero emocionante período de la Rusia revolucionaria para seis artistas modernas, en *Amazonen der Avantgarde*, ed. John C. Bowlt y Matthew Drutt (1995).

La Italia de Mussolini es más compleja. Adrian Lyttelton (comp.), *Liberal and Fascist Italy, 1900-1945* es un volumen extraordinario incluido en la *Short Oxford History of Italy* (2002). El capítulo de Emily Braun en esa empresa colectiva, «The Visual Arts: Modernism and Fascism», defiende con lucidez que el estado en gran medida (aunque no plenamente) permite el desarrollo libre de las artes. Una perspectiva comparable puede encontrarse en Ruth Ben-Ghia, *Fascist Modernities: Italy, 1922-1945* (2001). Sobre la viabilidad del término «fascismo», véase el interesante libro colectivo Henry A. Turner (comp.), *Reappraisals of Fascism* (1975), en particular la aportación del editor, «Fascism and Modernization». La tendencia prefascista de la propaganda artística ha sido objeto de numerosos estudios: véase el primer manifiesto futurista, F. T. Marinetti, «Manifeste initiale du Futurisme», *Le Figaro*, 20 de febrero de 1909, en Jean-Pierre de Villiers (comp.), *Le premier manifeste du futurisme* (1986). Günther Berghaus, *Futurism and Politics* (1996), es una lectura de la agresividad intelectual y estética, antaño aplaudida, tanto en Italia como en el extranjero. Véase también Joshua C. Taylor, *Futurism* (1961), y Anne d'Harnoncourt (comp.), *Futurism and the International Avant-Garde,* trad. John Shepley, con un ensayo de Germano Celant (1980). El texto de

Celant encaja en la tendencia «aristocrática» de la modernidad. «Entre los efectos de la "masificación" —apunta—, un mal que aqueja a la sociedad de hoy, se incluye el conformismo generalizado, según el cual el área reservada para las decisiones personales y privadas se ve sumamente reducida», y lo mismo cabe decir del adoctrinamiento, la pasividad pública y la «gestión de la cultura». Emily Braun, *Mario Sironi and Italian Modernism: Art and Politics Under Fascism* (2000), sigue la trayectoria de un pintor que permaneció de buen grado a favor del régimen. Véase también Simonetta Falasca-Zamponi, *Fascist Spectacle: The Aesthetics of Power in Mussolini's Italy* (1997). Philip V. Cannistraro y Brian R. Sullivan ofrecen una lectura de Margherita Sarfatti, crítica respetada y amante (judía) de Mussolini durante mucho tiempo: *Il Duce's Other Woman* (1997) es un estudio del poder de esa mujer, más que mero cotilleo. Y véase Richard Etlin, *Modernism in Italian Architecture 1890-1940* (1991), que esclarece otra parte del bosque moderno. Sobre la obra del arquitecto futurista Antonio Sant'Elia, véase Esther da Costa Meyer, *The Work of Antonio Sant'Elia: Retreat Into the Future* (1995). Massimo Carrà, con Patrick Waldberg y Ewald Rathke (comps.), *Metaphysical Art* (1968; trad. Caroline Tisdall, 1971), es una colección de textos de pintores italianos posteriores a la Primera Guerra Mundial, entre los que destaca el extraño y misterioso Giorgio de Chirico (sobre el cual puede verse también Soby, *Giorgio de Chirico* [1941]).

Capítulo nueve: ¿Vida después de la muerte?

Barbara Rose, *American Art Since 1900: A Critical History* (1967), es una revisión histórica bien argumentada que sitúa el arte pop en su contexto. Lo mismo hace Henry Geldzahler, *American Painting in the 20th Century* (1973). Kirk Varnedoe y Adam Gopnik, *High and Low: Modern Art and Popular Culture* (1990), es un polémico catálogo que aborda el tema central de este capítulo. En la bibliografía sobre expresionismo abstracto, me interesa particularmente Michael Leja, *Reframing Abstract Expressionism: Subjectivity and Painting in the 1940s* (1993), obra llena de ideas originales, ppalmente sobre el jungianismo de Pollock. Uno de los enfoques más esclarecedores y breves sobre los pintores pop es Lawrence Alloway, *American Pop Art* (1974), un estudio breve, entrañable y fidedigno. Véase también Steven Henry Madoff (comp.), *Pop Art: A Critical History* (1997).

Victor Bockris, *Warhol: The Biography* (1989; 2ª ed. ampliada 2003), responde al subtítulo por su enfoque detallado y objetivo. Wayne Koestenbaum, *Andy Warhol* (2001), es un trabajo extraordinariamente inteligente, escrito desde el interior por un observador afín, pero no acrítico; el

largo ensayo de Koestenbaum sobre las «Fuentes» es también complaciente, pero merece la pena consultarlo. Stephen Koch, *The Life, World and Films of Andy Warhol* (1973; rev. ed. 1991), es un ensayo importante, escrito en un tono académico y elegante, sobre el pasatiempo favorito de Warhol, el cine. Andreas Brown, *Andy Warhol: His Early Works, 1947-1959* (1971), muestra al dibujante antes del *pop art*. Algunos de sus escritos, a menudo ordenados por una ayudante inteligente como Pat Hackett, permiten acceder a la cara humana de Warhol. Recomiendo *A: A Novel* de Warhol (1965), que, a pesar de los elogios que recibió, resulta casi incomprensible; y véase *Mi filosofía de A a B y de B a A* (1980), una recopilación sumamente reveladora de declaraciones y recuerdos (probablemente más reveladora de lo que pretendía el autor), así como *The Andy Warhol Diaries* (1989). Jean Stein, con George Plimpton (comps.), *Edie: An American Biography* (1982), relata la vida de Edie Sedgwick, una de las «superestrellas» más memorables de Warhol en la Factory. El esteta Arthur Danto, que se especializó en arte contemporáneo como crítico de *The Nation*, ha señalado, en repetidas ocasiones, que la exposición de Warhol de las cajas de Brillo en 1964 como la culminación del arte; más recientemente en una compilación titulada *Unnatural Wonders: Essays from the Gap Between Art and Life* (2005). El crítico de arte Donald Kuspit ofrece un diagnóstico similar en *El fin del arte* (2004).

Sobre otros artistas *pop* selectos, véase Lawrence Alloway, *Roy Lichtenstein* (1963), homenaje de un entusiasta inglés a un maestro del *pop*; y Michael Lobel, *Image Duplicator: Roy Lichtenstein and the Emergence of Pop Art* (2002), una lectura sutil, tal vez demasiado, de este artista. Mary Lee Corlett, *The Prints of Roy Lichtenstein: A Catalogue Raisonné, 1948-1993* (1994), magnífica contribución para entender a este artista. *Jasper Johns* es un catálogo de exposición en el Jewish Museum (1964); y véase Max Kozloff, *Jasper Johns* (1974), una descripción concisa y rotunda, publicada después de que Johns tuviera ya éxito garantizado. Véase también Walter Hopps y Susan Davidson, *Robert Rauschenberg: Retrospective* (1997). Pueden consultarse otros comentarios de prensa en mi selección de artículos de las páginas de arte del *New York Times* en las Notas.

Raymond L. Williams, *Gabriel García Márquez* (1984), es una biografía sucinta y bien documentada. Véase también George McMurray, *Gabriel García Márquez* (1977), y el estudio de Mario Vargas Llosa sobre este otro gran maestro, el «deicida»: *Gabriel García Márquez: historia de un deicidio* (1971). Mi estudio biográfico predilecto es Gene H. Bell-Villada, *García Márquez: The Man and His Work* (1990), que dedica páginas valiosas a la formación literaria y cultural del novelista y contiene un capí-

tulo meticuloso sobre *El otoño del patriarca* que me parece particularmente útil. Por lo que se refiere a su escritura, ahora tenemos el primer volumen de la autobiografía de García Márquez prevista en tres volúmenes, *Vivir para contarla* (2002), que es sumamente esclarecedor. Lois Parkinson Zamora y Wendy B. Faris (comps.), *Magical Realism: Theory, History, Community* (1995), define y enmarca al genio.

Coda

Frank Gehry ha sido un autor muy estudiado durante las últimas tres décadas. Remito al lector principalmente a *Gehry Talks: Architecture and Process* (1999; 2ª ed. rev. 2002), con artículos de Mildred Friedman y Michael Sorkin, y, lo que es más importante, un comentario sincero, casi continuo, del propio arquitecto. Esta lectura bien merece complementarse con Hadley Arnold (comp.), *Frank O. Gehry: The Complete Works*, con ensayos de Francesco dal Co y Kurt W. Forster (1998), volumen profusamente ilustrado que lleva al lector desde mediados del siglo XX hasta después de la inauguración del Museo Guggenheim de Bilbao. Aunque sin duda estos textos son muy valiosos, en ningún modo sustituyen la obligada visita al museo de Bilbao.

Créditos de las ilustraciones

El editor hace constar que se ha hecho todo lo posible por localizar los *copyrights* de las imágenes que ilustran esta obra, por lo que manifiesta la reserva de derechos de los mismos, y expresa su disposición a rectificar errores u omisiones, si los hubiere, en futuras ediciones.

Ilustraciones en blanco y negro

1. Mario Sironi, *Anti-Borghese*: © Mario Sironi, VEGAP, Barcelona, 2007 / *Mario Sironi and Italian Modernism: Art and Politics under Fascism*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000 / Ilustración de *Le Industrie Italiane Ilustrate*, marzo de 1920.
2. J. Lemot, *Gustave Flaubert diseccionando a Madame Bovary*: Ilustración de *Parodie*, diciembre de 1869. © Bibliothèque Nationale, París, Francia. The Bridgeman Art Library.
3. «Why do you have to be a nonconformist like everybopdy else?»: © The New Yorker Collection 1958 Stan Hunt de cartoonbank.com. All rights reserved.
4. Claude Monet, *Tren llegando a la estación de Saint-Lazare* (1877): © Fogg Art Museum, Harvard University Art Museums, EE.UU. / The Bridgeman Art Library.
5. Leopold von Kalckreuth, *Retrato de Alfred Lichtwark* (1912): © Hamburger Kunsthalle, Hamburgo, Alemania / The Bridgeman Art Library.
6. Édouard Manet, *Charles Baudelaire* (1869): Corte di Mamiano. Fondazione Magnani Rocca / Photo Scala.
7. Retrato de Théophile Gautier: Musee de la Vie Romantique, París, Francia / The Bridgeman Art Library.
8. Oscar Wilde después de 1890 con «Bosie»: © Time & Life Pictures / Getty Images.

9. *Police News*, Londres: Regenia Gagnier, *Idylls of the Marketplace: Oscar Wilde and the Victorian Public*, Palo Alto, Stanford University Press, 1986. Topham Picture Library.
10. Gustave Caillebotte, *Calle de París bajo la lluvia*: © Musée Marmottan, París, Francia / Giraudon / The Bridgeman Art Library.
11. Gustave Caillebotte, *Autorretrato*: © Colección privada / The Bridgeman Art Library.
12. Paul Durant-Ruel (1831-1922): Anne Distel. *Impressionism: The First Collectors*, Nueva York, Harry Abrams, 1990 / Bibliothèque Nationale, París.
13. Vasili Kandinsky, grabado abstracto (hacia 1925): © Wassily Kandinsky, VEGAP, Barcelona 2007.
14. Pablo Picasso, *Retrato de Ambroise Vollard* (1909-1910): © Sucesión Pablo Picasso, VEGAP, Madrid, 2007 / Pushkin Museum, Moscú, Rusia / The Bridgeman Art Library.
15. Pablo Picasso, *Rafael y La Fornarina* (1968): © Sucesión Pablo Picasso, VEGAP, Madrid, 2007 / Museu Picasso, Barcelona.
16. J. F. Griswold, «*Desnudo bajando una escalera*»: *The Evening Sun*, Nueva York, 20 de marzo de 1913.
17. Marcel Duchamp jugando al ajedrez: © 1963 Julian Wasser. All rights reserved.
18. Arthur Schnitzler: Imagno, Hulton Archive, cortesía de Getty Images.
19. Virginia Woolf: Hulton-Deutsch Collection / Corbis.
20. Marcel Proust en casa de Reynaldo Hahn: Hulton Archive / Getty Images.
21. T. S. Eliot ante su escritorio en Faber & Faber: Topham Picturepoint / Cordon Press.
22. Enrico Caruso, caricatura de Gustav Mahler (1908): Lebrecht Music & Arts.
23. Egon Schiele, dibujo de Arnold Schoenberg (1917): Private Collection / Erich Lessing – ALBUM.
24. Edgar Varèse en su apartamento de Nueva York (1959): Lebrecht Music & Arts.
25. George Balanchine e Igor Stravinsky: © Martha Swope.
26. Arthur Mitchell y Suzanne Farrell en el New York City Ballet de George Balanchine: © Martha Swope.
27. Walter Gropius y Adolf Meyer, Deutscher Werkbund Exposition, Edificio Administrativo (1914): Peter Gay, *Art and Act: On Causes in History: Manet, Gropius, Mondrian*, Nueva York, Harper & Row Publishers, 1976.
28. Frank Lloyd Wright, Casa Robie (1908-1910): Time Life Pictures / Getty Images.

29. Ludwig Mies van der Rohe, Casa Tugendhat (1930): Erich Lessing – ALBUM.
30. Ludwig Mies van der Rohe, Casa Tugendhat, interior (1930): AKG – ALBUM.
31. Le Corbusier (Charles-Édouard Jeanneret), Villa Savoye, en Poissy (1928–1929), maqueta: © Bettmann / Corbis.
32. Le Corbusier, Sala de Pleno, en Chandigarth, India (1956): © Chris Hellier / Corbis.
33. Walter Gropius, Promoción de viviendas en Siemensstadt, Berlín (1930): © Walter Gropius, VEGAP, Barcelona 2007.
34. Frank Lloyd Wright, «Fallingwater», La Casa de la Cascada, casa de Edagar Kauffmann (1936): Corbis.
35. Walter Gropius delante de su casa: © Walter Gropius, VEGAP, Barcelona 2007.
36. *Mona Lisa fumando una pipa*: Eugene Bataille (Sapeck), ilustración en fotorrelieve para Coquelin Cadet, *Le Rire* (París, Paul Ollendorff, 1887). Schimmel Fund. *The Spirit of Montmartre*, Philip Dennis Cate y Marry Shaw (comps.), New Brunswick, NJ, Jane Voorhees Zimmerli Art Museum, Rutgers University, 1995.
37. D. W. Griggith, *El nacimiento de una nación* (1915): Everett Collection / Cordon Press.
38. Al Jolson, publicidad de *El cantor de jazz* (1927): Bettmann / Corbis.
39. Fred Astaire y Ginger Rogers en *Sombrero de copa* (1935): John Kobal Foundation / Getty Images.
40. Póster soviético de un capitalista obeso retorciéndose: Richard Pipes, *Russia under the Bolshevik Regime*, Nueva York, Random House, 1994.
41. Sergei Eisenstein, *El acorazado Potemkin* (1925): Everett Collection / Cordon Press.
42. Charles (conocido por todos como «Charlie») Chaplin, en *La quimera del oro* (1925): Bettmann / Corbis.
43. Charlie Chaplin, en *Luces de la ciudad* (1931): Sunset Boulevard / Corbis.
44. Orson Welles en *Ciudadano Kane* (1941): MPTV Image Vault.
45. La población neoyorquina hace cola para comprar las entradas de *El cóctel* de T. S. Eliot (1949): Topham Picturepoint / Cordon Press.
46. Charles Ives en sus últimos años: Bettmann / Corbis.
47. Knut Hamsun a los cincuenta años: Ferguson, Robert, *Enigma: The Life of Knut Hamsun*, Nueva York, Farrar, Straus & Giroux, 1987.
48. Leni Riefenstahl trabajando: Corbis.
49. Mussolini, busto: Bettmann / Corbis.
50. Samuel Beckett: Lipnitzki / Roger Viollet / Getty Images.

51. Jackson Pollock: © Lefranc Davis / Corbis Kipa.
52. Andy Warhol, *Blowjob* (1964): © The Andy Warhol Museum, Pittsburgh, PA.

Ilustraciones en color

I. Marcel Duchamp, *Desnudo bajando una escalera, nº 2* (1912): © Marcel Duchamp, VEGAP, Barcelona 2007 / Philadelphia Museum of Art, Pennsylvania, EE.UU. / The Bridgeman Art Library.
II. Edvard Munch, *El grito* (1893): © The Munch Museum / The Munch –Ellingsen Group, VEGAP, Barcelona 2007 / Erich Lessing – ALBUM.
III. Alfred Sisley, *Nieve en Louveciennes* (1878): © Samuel Courtauld Trust, Courtauld Institute of Art Gallery / The Bridgeman Art Library.
IV. Berthe Morisot, *En el balcón* (1871-1872): © The Art Institute of Chicago.
V. Claude Monet, *Impresión, amanecer* (1872): Musee Marmottan, Paris, Francia / The Bridgeman Art Library.
VI. Paul Cézanne, *El monte Sainte-Victorie* (1885-1887): Metropolitan Museum of Art, Nueva York, EUA / The Bridgeman Art Library.
VII. Piet Mondrian, *Composición con rojo, amarillo y azul* (1937-1942): Tate Gallery London / Erich Lessing – ALBUM.
VIII. Pablo Picasso, *La toilette* (1906): © Sucesión Pablo Picasso, VEGAP, Madrid, 2007 / Albright Knox Art Gallery, Buffalo, Nueva York, EE.UU. / The Bridgeman Art Library.
IX. Marcel Duchamp, *L.H.O.O.Q.* (1919): © Marcel Duchamp, VEGAP, Barcelona 2007 / Colección Privada / The Bridgeman Art Library.
X. Constantin Brancusi, *Pájaro en el espacio* (1919): © Constantine Brancusi, VEGAP, Barcelona 2007 / Philadelphia Museum of Art / Corbis.
XI. Henri Matisse, *Desnudo recostado III* (1929): © Succession H. Matisse / VEGAP / 2007 / Hirshhorn Museum and Sculpture Garden.
XII. Umberto Boccioni, Desarrollo de una botella en el espacio (1912): © November 2007, The Museum of Modern Art / Scala, Florencia
XIII. Anthony Caro, *Una mañana temprano* (1962): © Tate Gallery, Londres, Reino Unido

XIV. Auguste Renoir, *El columpio* (1876): Musee d'Orsay, París, Francia / The Bridgeman Art Library.

XV. Vanessa Bell, solapa de la gran novela *Al faro*, de Virgina Woolf (1927): © Estate of Vanessa Bell, courtesy Henrietta Garnett.

XVI. Andy Warhol, *Cajas de Brillo* (1964): © [2007] Andy Warhol Foundation for the Visual Arts / VEGAP, Barcelona / Corbis.

XVII. Andy Warhol, Marilyn, serigrafía (1962): © [2007] Andy Warhol Foundation for the Visual Arts / VEGAP, Barcelona / Corbis.

XVIII. Jasper Johns, *Tres banderas* (1958): © Jasper Johns, VEGAP, Barcelona 2007 / Whitney Museum of American Art, Nueva York, EE.UU. / The Bridgeman Art Library.

XIX. Jasper Johns, *False start* (1959): © Jasper John, VEGAP, Barcelona 2007 / Colección privada / The Bridgeman Art Library.

XX. René Magritte, *Ceci n'est pas une pipe* (1929): © René Magritte, VEGAP, Barcelona 2007 / AKG-ALBUM.

XXI. Roy Lichtenstein, *Mujer con sombrero de flores* (1963): © The Estate of Roy Lichtenstein/VEGAP (España) 2007.

XXII. Roy Lichtenstein, *Crack!* (1963-1964): © The Estate of Roy Lichtenstein/VEGAP (España) 2007.

XXIII. Salvador Dalí, *El gran masturbador* (1929): © Salvador Dalí, Fundació Gala-Salvador Dalí, VEGAP, Barcelona 2007 / Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, España / The Bridgeman Art Library.

XXIV. Gabriel García Márquez recibiendo el Premio Nobel de Literatura en 1982: © Bertil Ericson / AFP / Getty Images.

XXV. Frank Gehry, Museo Guggenheim (Bilbao): © Gabriele Katwan.

Índice analítico y de nombres

À celle qui est trop gaie (Baudelaire), 53, 58
Abraham, Karl, 348
Abstracción y empatía (Worringer), 140
Aburrimiento, 24, 264, 316
Academia de París, 232
Acero, como material de construcción, 283, 285
Ackroyd, Peter, 379
Acorazado Potemkin, El (película), 357-359, 358n
Adams, Diana, 269-270
Adler y Sullivan, 287
Adorno, Theodor, 422, 424
Aftenposten, necrológica de Hitler en, 391
After Strange Gods (Eliot), 381-382
Age of Anxiety, 419
Agon (Stravinsky/Balanchine), 269-270
Agresividad, 29, 32, 34, 464
  de los autorretratos de Ensor, 125
  de los fascistas italianos, 419
  en Alemania, 422
  en la obra de Lichtenstein, 450
  en la obra de Picasso, 162-165
  en la Unión Soviética, 431
Aiken, Conrad, 222
Al faro (Woolf), 184, 203, 204, 208, 210, 481
  calidad del gusto y, 463
Alas de la paloma, Las (James), 194
Albee, Edward, 466
Albers, Josef, 310
Alcott, familia, 391
Aldington, Richard, 196-199
Alejandrino, 267
Alemania, 38, 65-66, 111-114, 164
  antifeminismo en, 335
  arquitectura en, 289-290, 293, 298-299, 304-308, 314-315
  artes de la posguerra en, 423-428
  autorretratos en, 130-138
  código legal de, 79
  danza en, 271, 274-275
  división de, 426
  el papel de las mujeres en, 402-403
  en la Segunda Guerra Mundial, 258-259, 301, 422
  expresionismo en, 243, 339-345, 401, 404
  idealización de Hamsun de, 394-395
  introspección (*Innerlichkeit*) en, 131, 132
  modernidad literaria en, 185
  museos de, 41, 102-107, 405
  nacionalistas de, 130-131
  nazi, *véase* Nazis, nazismo
  patriotismo en, 106-107, 402
  públicos del arte en, 42
  rearme de, 402
  relaciones británicas con, 394-395
  reunicación de, 426
  romanticismo en, 105, 132, 140
  secesionistas en, 111-112, 135, 137
  teatro en, 339-345, 400-401, 423

Weimar, *véase* República de Weimar
Wright en, 289
Alexander Nevsky (película), 360
Alfabetización, 42
Alienación, 127, 221, 227, 244
Allgemeine Elektrizitäts-Gesellschaft (A. E. G.), 304
Alloway, Lawrence, 447
Alma, 67
Almanaque del jinete azul, El (Kandinsky and Marc), 243
Almuerzo en la hierba (Manet), 64, 421
Alta cultura, 24, 32, 33, 38-41, 105, 181, 293, 323
de posguerra, 422, 439, 465, 482
democratización de la, 421, 439, 465, 40-482
guerra y, 30-31
instituciones de, 39
Alucinaciones, 151, 156
Amante de Lady Chatterley, El (Lawrence), 185
Ambivalencia, 23, 314, 331, 333, 336, 361, 363
de Ives, 385
de Mussolini, 416
de Strindberg, 333, 336
Ambler, Eric, 370
América (Kafka), 211
Americanización, 315
Américas, Las (Varèse), 260
Amor, 65, 66, 67, 333
concepto de Baudelaire del, 53-54, 59
concepto de Woolf del, 202-203, 210
en la obra de García Márquez, 471-472, 474
en la obra de Picasso, 162, 165
Amor en los tiempos del cólera, El (García Márquez), 472
Amsterdam, 16, 38, 102, 137, 145, 243
Rijksmuseum de, 38
Análisis jungiano, 441
Anarquismo, 91, 246
Anarquistas, 86, 150
Andersen, Marie, 396
Anglicanismo de la Iglesia, 379-380
Ángulos de cámara, en el cine, 354
Angustia, 398
arquitectura y, 278, 315
burguesa, 435
de Kafka,214-215
de los lectores, 182
de Mondrian, 272
de Van Gogh, 117, 119
de Woolf, 204
el cine y la, 346
escándalos y, 25
fascistas italianos y, 418
futuristas y, 415
Guerra de los mundos y, 367
Kirchner y la, 133
Munch y la, 127-130
necesidades identitarias y, 112-113
por el reconocimiento, Noruega, 393
posguerra alemana, 427
proceso judicial de Wilde y, 81-82
Anillo del nibelungo, El (Wagner), 229
Anschluss, 417
Antiborghese (Sironi), 28
Anticomunistas, 411
Antifeminismo, de Strindberg, 20, 331, 334-335
Antisemitismo, 71, 84, 242, 378, 399
de Eliot, 221, 381-382
de Hamsun, 395n
de la Italia fascista, 416, 418
de los nazis, 399-402
Antonioni, Michelangelo, 356, 357n
Antropometrías, 445
Antroposofía, 141
Anuncios, Welles en, 371
Año pasado en Marienbad, El (película), 438
Año pasado en Marienbad, El (Robbe-Grillet), 438
Años de perro (Grass), 426
Años, Los (Woolf), 205
Aplazamiento, El (Sartre), 436
Apollinaire, Guillaume, 327
Apolon Musageta (Stravinsky/Balanchine), 265-269
Aquisgrán, 292
Arensberg, Louise, 170-171
Arensberg, Walter, 170-171
Argel, 301

Argelia, 431
Arios, 400-405
Arles, Van Gogh en, 119
Arnhold, Eduard, 95
Arp, Jean (o Hans), 329
Arquitectura, 26, 40, 71-72, 227, 316, 462
aceptación social de la, 43-44
como iniciativa pública, 284
de los futuristas italianos, 278-281
de posguerra, 422, 465, 476-482
el estilo gótico en la, 277, 279
el lema «menos es más» y la, 267, 292, 310
estilo internacional en la, 284, 291, 303-304, 308-309, 311, 477
expresionista, 479
historicista y ecléctica, 277, 307
honradez y simplicidad de la, 282-283
innovaciones en la, 111, 285-288
la escultura frente a la, 479-480
máquinas y, 283, 286, 289, 294, 297-298, 305, 307, 310
música comparada con la, 313
nazi, 406
orgánica, 286
textos sobre, 278, 297-298, 303, 309
Véanse también Vivienda, viviendas; *arquitectos específicos*
Art Libre, L', 70
Art News, 453
Art Nouveau, modernismo, 304, 314
Art of This Century, 441
Arte:
«arte de alcantarilla», 113
comercial, 451
como mercancía, 96-97
como religión, 45-46, 73-75, 80-82
de exhibición, opiniones de Lichtwark sobre, 104-105
de «nuestro tiempo», 416-417
definiciones de los modernos del, 51-52, 167-171, 439-440, 442-447, 450-451, 481-482
«degenerado», 80, 136-138, 400, 412, 415
los nazis y el, 80, 136, 138, 400, 404-405
demolición de Duchamp del, 166-172
exposición, 104
holandés, 88, 101-103. *Véase también* Rembrandt van Rijn
informal, véase Pintura expresionista abstracta
inglés:
hermandad prerrafaelita y, 92-93
influencia sobre el impresionismo francés, 87
mecenazgo del, 38-39, 43-44, 62-63, 170, 227-229, 256-259, 268-269, 409-410
muerte del, 166, 446-447, 450-451
orígenes eróticos del, 89
pasar hambre por el, 31, 275
por el arte, 45, 68-69, 72-75, 81-82, 159, 193, 309-310, 407-408
por los artistas, 68, 72-74, 78
povera, 446
precios del, 107-108, 117, 454, 456-457, 460-462
retinal, aversión de Duchamp por, 166
ruso, 406-410
escultura en, 175-176, 407
sociedad de masas y, 41-42
verdad y fidelidad artísticas, 92, 94, 113-114, 124-126, 167, 174, 177-178, 231-232
Véanse también artes específicas
«Artesanía de la máquina, La» (Wright), 285
Artesanos, 311, 319
«Artista como millonario, El» (Tyler), 460
Artista del hambre, Un (Kafka), 211
Artistas:
aceptación social de, 21, 43-44, 68
el genio de los, 22, 117
gloricación de, 71-74, 208
Asesinato, 417, 423
Asesinato en la catedral (Eliot), 380
Ashbee, Charles Robert, 314
Ashton, Frederick, 270
«Asombradme» como lema, 25
Astor, John Jacob, 98
Ateísmo, 430
Ateneo de Hartford, 38
Atkinson, Brooks, 432

Au Bon Beurre (Dutourd), 429
Auden, W. H., 419
Augier, Emile, 326
Augsburger Anzeiger, 424
Aupick, Jacques, 52
Auschwitz, 422
Ausdruckstanz (danza expresionista), 275
Austria, 192, 241, 249, 251
  antisemitismo en, 399
  diseño en, 315-320
  durante la Primera Guerra Mundial, 23, 29, 248-249, 415-416
  literatura en, 192-193
  nazis y, 250-251, 417-418
  pintura en, 20, 235-236, 316-317
  Wiener Werkstätte en, 284, 316, 318-319
Autobiografía (Wright), 288
Autoescrutinio, compromiso con el, 25-26, 27, 225
  de Baudelaire, 59
  de Rimbaud, 65
  Véanse también Autorretratos; Introspección; Subjetividad
Automóviles, 401-402
Autorretrato, pintor triste y suntuoso (Ensor), 126
Autorretratos, 116-129
  de Beckmann, 136-138
  de Böcklin, 132
  de Cézanne, 121-123, 128
  de Corinth, 132-133
  de Ensor, 123-127
  de Gauguin, 120-121, 126-127, 127-128
  de Kirchner, 133-136
  de los premodernos, 116, 131, 131n, 135
  de Munch, 119-121
  de Picasso, 133n, 163
  de Rembrandt, 116, 131, 131n, 135
  de Van Gogh, 118-119, 121, 127
Aviones, 402, 440
Avventura, L' (película), 357

Babbitt, Milton, 227-228
Bach, Johann Sebastian, 250
Bacon, Francis, 19
Bahr, Hermann, 313
Balanchine, George, 271-272, 422
  Ballet de Nueva York y, 264, 270
  como músico, 268
  cuerpos de los bailarines vistos como instrumentos por, 271
  culto a la mujer por el hombre en la obra de, 272
  esposas de, 273
  Mondrian comparado con, 272
  muerte de, 269
  relación de Stravinsky con, 264-265, 272-273
Ball, Hugo, 328, 329n
Ballet, 422
  Balanchine y el, 272-273, 422
  Diaghilev y el, 25, 252-254
  modernidad clásica en el, 267
  Stravinsky y el, 66, 252-254
  tradicional, 270
Ballets Rusos, 157, 253, 265-266
Balzac (Rodin), 172
Balzac, Honoré de, 63, 71, 100
Banca, 67, 343
Bangladesh, 301
Bárbaros, 377-420
  en Italia, 414
  nazis, 414
  soviéticos, 406
Barcelona, 294
  pabellón alemán en, 294
Barishnikov, Mijail, 460
Barlach, Ernst, 339, 341
Barr, Alfred H., Jr., 303
Baselitz, Georg, 427-428
Baudelaire, Charles, 17, 89, 92, 101, 127, 139, 154, 195, 202, 204, 221, 229, 275, 309, 321, 357, 416, 434, 455, 480, 482
  alabanza de Flaubert de, 434, 455, 480
  burguesía vista por, 29, 36, 434
  comienzos de, 480
  como primer héroe de la modernidad, 27
  el presente como principal interés, 55, 89, 195, 275, 416
  empleo que hizo Eliot de, 381
  esteticismo de, 74
  exilio autoimpuesto de, 56
  muerte de, 55, 68

Poe traducido por, 309
proceso judicial de, 53
retrato de Manet de, 416
romanticismo de, 56
Wagner admirado por, 229
Bauhaus, 313, 315-316, 319-321, 412, 481
compromisos con la modernidad de, 320-322
diseño y la, 313, 315, 316, 318-322
en Dessau, 308, 320, 481
en EE.UU., 310, 311
Kandinsky y la, 308, 412
manifiesto de la, 306-307, 320
Bayreuth, 417
Bazille, Frédéric, 92
Beach, Sylvia, 198
Beardsley, Aubrey, 316
Becket, Thomas, 380
Beckett, Samuel, 24, 422, 432-434, 480-481
Beckmann, Max, 423
Beethoven, Ludwig van, 60, 72-73, 235, 239, 250, 384, 388
sinfonías de, 239, 384
Behrens, Peter, 293, 298, 304
Bélgica, 38, 56
modernidad en, 123-127, 317-318
Bella Helena, La (Offenbach), 55
Belleza, 46, 69, 74, 75
concepciones de Baudelaire sobre la, 51-52, 55, 57-58
los cubistas y la, 162
relevancia durante la posguerra de la, 422
Bellow, Saul, 19,
Bendición de la tierra, La (Hamsun), 396
Benjamin, S. G. W., 90
Benn, Gottfried, 402
Bennett, Arnold, 437
Berg, Alban, 243, 248, 259
Bergman, Ingmar, 356
Bergman, Ingrid, 367n
Berlín, 38, 130-131, 251, 314, 342
arquitectura en, 293, 298, 304-305
discurso de Guillermo II sobre el «arte de alcantarilla» en, 113
el arte degenerado en, 404
el dadá en, 152, 329
exposición de Munch en, 130-131
Galería Nacional de, 106-107
Juegos Olímpicos de (1936), 406
la Universidad Libre en, 295n
Lessing en, 324
los secesionistas en, 111-112, 135
quema de libros en, 401-402
Siegesallee de, 113n
suicidio de Hitler en, 391
Berlioz, Hector, 101, 250
Berra, Yogi, 453
Beso, El (Munch), 129
Bibliotecas, 39
Bilbao, Museo Guggenheim de, 31, 476
Biograph, 349
Biología, arquitectura y, 286
Bjørnson, Bjørnstjerne, 393
Black Mountain College, 36, 310
Blake, William, 73
Blanco sobre blanco (Malevich), 144, 408
Blasfemia, 37, 65, 74
Baudelaire acusado de, 53-54
de Ensor, 127
proceso judicial a Flaubert por, 56
Blavatsky, Madame, 45, 140
Bloomsbury, grupo de, 203
Bloque de apartamentos (*La unidad de habitación*) (Le Corbusier), 300
Blow Job (película), 454
Blumenthal, Oskar, 324
Boccioni, Umberto, 279
Böcklin, Arnold, 132
Boehnel, William, 369
Bogart, Humphrey, 367n
Bohemia, 31, 56, 61, 95
reivindicación de la identidad bohemia por parte de Wright, 290
Boileau, Nicolas, 267
Bolchevismo, Bolcheviques, 358, 392, 407, 409-410, 412
cultural (*Kulturbolschewismus*), 400
masas seducidas por el, 392
procesos judiciales de, 410
Véase también Revolución rusa
Bonnard, Pierre, 327
Borbón, dinastía de los, 52
Boston Evening Transcript, 220
Boudin, Eugène, 89, 91-92

Bouguereau, Adolphe-William, 462
Bourdin, Gustave, 56-57
Brady, Mathew B., 347
Brahms, Johannes, 229, 235, 250
«Brahms progresista, El» (Schoenberg), 250
Brancusi, Constantine, 171, 177-179
Brandes, Georg, 395n
Braque, Georges, 122, 161-162, 171, 265
cubismo de, 122, 161, 265
Brasillach, Robert, 428
Brecht, Bertolt, 339, 342, 400-401
Bretaña, 38, 120
Breton, André, 21, 151, 153-157, 327, 330
inuencia de Jarry sobre, 327
Magritte visto por, 155
Miró visto por, 157
Primer Manifiesto de, 153
Breuer, Marcel, 307-308, 311, 311n, 321
Brillo Box (Warhol), 450-451, 456
Britten, Benjamin, 228
Brno, casa Tugendhat en, 294
Broadway Boogie Woogie (Mondrian), 148
Brod, Max, 211-212, 216
Bronnen, Arnolt, 342
«Brown, señora», 186-187, 198
Browning, Robert, 349
Brücke, Die (El puente), 134
Bruckner, Anton, 115n
Bruneau, Alfred, 254
Brus, Günther, 445
Bruselas, mansión Stoclet en, 317
Brustein, Robert, 336n, 459
Buddenbrook, Los (Mann), 370, 470
Budgen, Frank, 199-201
Buen soldado, El (Ford), 190n
Buffalo, N.Y., casa Darwin Martin en, 278
Bujarin, Nikolai I., 410
Bulwer-Lytton, Edward, 63
Buñuel, Luis, 356
Burden, Chris, 445
Bürger von Calais, Die (Kaiser), 343
Burguesía (clase media), 62, 68, 71, 105, 125, 228, 248, 256, 269, 313, 318, 333, 341, 344-345, 408-409, 428-429, 434-435, 462
capacidad de absorción de la, 32
cine y, 348-349
como público de las artes, 460
crítica marxista de la, 27
empleo del término, 39
en la obra teatral de Sternheim, 344
expansión de la, 40, 62
gusto de la, 20-21
hostilidad hacia la, 28
impacto de las teorías psicoanalíticas sobre la, 21
intento de conciliación modernista con, 36
mecenazgo de la, 39, 43, 62, 256, 269
ocio de la, 40-41
opiniones de Strindberg sobre, 333-334
proceso judicial de Wilde y la, 81
rusa, 409-410
«Burguesófobo», 28
«Burnt Norton» (Eliot), 380
Busoni, Ferruccio, 245, 263
Butler, Samuel, 197
Butor, Michel, 436
Byron, George Gordon, Lord, 27, 60, 68

Caballos azules (Marc), 243
Cabanel, Alexandre, 90
Cabaret Voltaire, 144, 328-329
Cabeza de mujer (Picasso), 173
Cadet, Coquelin, 169n
Café nocturno, El (van Gogh), 119n
Cafetera, 320n
Cage, John, 259, 260-262, 450
Cahiers du Cinéma, 372
Caillebotte, Gustave, 85-86, 106
Calder, Alexander, 175
Calvary, called Ensor on the Cross (Ensor), 127
Cámara de Cultura del Reich, 404
Cambridgeshire, 310
Cameron, Julia Margaret, 347
Camino a Damasco (Strindberg), 332, 334
Caminos de la libertad, Los (Sartre), 436
Campos de concentración, 365, 399
Campo de concentración de Dachau, 399
Campo de exterminio de Maidanek, 405

Campos de trabajo soviéticos, 410
Canaday, John, 458
Canción de amor, La (de Chirico), 155
Cándida (Shaw), 338
Candilejas (película), 366
Cánones, 47
  Baudelaire elevado a los, 56
  supresión de los, 34
  vanguardia incorporada a los, 30-31
Cantante calva, La (Ionesco), 435
Canto del ruiseñor, El (Stravinsky), 264
Cantor de jazz, El (película), 354-356
Capital, 38, 40
Capitalismo, 40, 187, 452
  cine y, 351, 362-363
  coleccionismo de arte y, 97
  crítica del, 143, 338, 362-363, 448
  la mano invisible del, 97
Caribe, 466-468
Carlyle, Thomas, 347
Caro, Anthony, 178-179
Carraud, Gaston, 233
Casa de los corazones rotos, La (Shaw), 338
Casa de muñecas (Ibsen), 324
Casa Kaufmann (Fallingwater), 290
Casa Steiner, 31, 278
Casa Tugendhat, 294-296, 296n, 479
Casablanca (película), 367
Casas «usonianas», 290
Casas de apartamentos, 278, 280, 310-311
Cascanueces, El (Tchaikovsky/Balanchine), 270
«Caso Muthesius», 314-315
Cassatt, Mary, 95, 114, 457
Cassirer, Ernst, 400
Castillo, El (Kafka), 211, 215-216, 468
Catedral de Canterbury, 380
Catolicismo, 25, 45-46, 60, 99, 241
  Stravinsky y el, 258
Cavell, Edith, 150
Celant, Germano, 446
Céline, Louis-Ferdinand, 193
Celos (Munch), 128
Cenizas (Munch), 129
Censura, censores, 37, 52, 62, 325, 339
  «arte degenerado» y, 404-405
  Joyce y la, 197-198, 200-201
  Primera Guerra Mundial, 150
  quema de libros y, 401-402
Cézanne, Paul, 87,94, 369, 408, 457, 481, 482
  autorretratos de, 121-123, 127-128
  bodegones de, 161 formación de, 85, 121
  coleccionistas de, 88, 95, 99, 114
  compromiso vanguardista de, 128
  homenajes de Picasso a, 162
  muerte de, 122
  opiniones de Cassatt sobre, 114
Chabrol, Claude, 372
Chaikovski, Piotr Ilich, 235, 270
Chandigarh, arquitectura en, 300-301
Chaplin, Charlie, 256, 360-366, 481n
  comienzos de, 361
  como director, 360, 362-364
  como el pequeño vagabundo, 362-365
  como estrella, 349, 361
  críticos de, 365
  espectro emocional de, 360-362
  opiniones políticas de, 364-365
Chateaubriand, François René de, 27, 68
Chejov, Anton, 337, 339
Cheney, Mamah Borthwick, 289-290
Chestereld, Lord, 43
Chesterton, G. K., 24
Chiat, Jay, 479
Chicago, Ill., 38, 284, 309
  arquitectura en, 287, 289, 303, 310
Chicago Art Institute, 289
Chicago Institute of Design, 310
Chicago Symphony Orchestra, 460
Chirico, Giorgio de, 112-113, 150, 155, 416
Chocolatina Gigante (Oldenburg), 448
Chopin, Frédéric, 388
Chovinismo:
  de Eliot, 20, 220-221, 381-383
  en el cine, 352-355
  Véanse también Antisemitismo; Racismo
Christie's, 461
Cicerón, 60
Cien años de soledad (García Márquez), 468-472, 474
  primera frase de, 469n
Ciencia, 45, 78, 141, 146, 407
  cristiana, 45, 141, 274

114 Songs (Ives), 384, 388
Cinematógrafo, 346
Circo, El (película), 362
Città Nuova (ciudad nueva), interés de Sant'Elia por el diseño de, 280-281
Ciudadano Kane, El (película), 358n, 366-371, 475, 481
final como comienzo de, 368
reseñas de, 369-370
sinopsis de, 368
Civilización, 481
autodestrucción de la, 338
dadá y, 330
era poscristiana en la, 44-45
guras alemanas de la cultura como traidores a la, 423-424
rechazo de Hamsun a la, 391
Clark, T. J., 480n
Clase media, *véase* Burguesía
Cocineros peligrosos, Los (Ensor), 124
«Colaboración horizontal», 428
«Colección de Cuadros de Hamburgo», 102
Coleccionistas de arte, 102
de Cézanne, 87-88, 95, 99, 114
de Monet, 86, 95
del *pop art*, 449-450, 458-461
Duchamp y los, 169-172
en Rusia, 408-410
Colombia, 466, 468, 469
Colonia penitenciaria, En la (Kafka), 213
Comandante Bárbara (Shaw), 338-339
Comédie Française, 325n
Comercio internacional, 67
Comercio, 39-40
cine y, 355-356
cultura y, 67-68, 481
Comisariado de Instrucción Pública, 412
Complejo de Edipo, 210, 336, 341, 430
en la Alemania de posguerra, 427
Complejo militar-industrial, 448n
Composición atonal, 115n, 242-243, 248-249, 258-259, 262-263
Compositores, composición, 19-20, 22, 26, 111, 113, 227-264, 413, 418
condena de Ives a los, 387-388, 391
intermediarios de los, 96-97
vanidad, 228
Comunistas, comunismo, 279, 309, 340, 364
francés, 431
Véanse también Marxismo; Unión Soviética
Conciencia, 67, 190, 216, 335
Concierto para violín, de Stravinsky (Balanchine), 272
Conferencias Page-Barbour, 381
Conno, 418
Conformismo, 44, 76, 117, 432, 435
Connecticut, arquitectura en, 304
Conrad, Joseph, 163
Consagración de la primavera, La (*Le Sacre du printemps*) (Stravinsky), 254, 255
Conservadurismo, conservadores, 25, 34, 44, 91, 104
arquitectura y, 296, 303, 313
arte por el arte visto por los, 70
eficacia psicológica del, 314
Picasso atacado por los, 163-164
poder y persistencia del, 95-96, 98
Conservatorio de Viena, 234
Constable, John, 87
Constant, Benjamin, 60
Constitución, EE.UU., 45
Constructivismo, 143n, 176, 408
Consumo de masas, 37-38
Contemporary Art in Europe (Benjamin), 90
«Contrarrelieves» (Tatlin), 176
Convención del Partido en Nuremberg (1934), 406
«Conversation Galante» (Eliot), 220
Cook, David A., 358n
Cook, Walter, 309
Copa dorada, La (James), 194
Copland, Aaron, 19
Coreografía, 25, 31, 113, 264-275
de la danza moderna, 273-275
del ballet, 264-266
Corinth, Charlotte, 132
Corinth, Lovis, 85, 132-133
Corot, Jean-Baptiste-Camille, 87
Correlato objetivo, 57, 112, 260

Cosmopolitismo, 66, 233, 280, 309-310, 314, 402
posguerra, 439-440, 445-446
Courbet, Gustave, 87, 106
aprecio de L. Havemeyer por, 114-115
autorretratos de, 133
Cowell, Henry, 390n
Cranko, John, 270
Creatividad, expresión creativa, 26, 41
concepción de Hofmann de la, 444
dudas de Matisse sobre la, 26
Cristianismo, 32, 45-46, 73, 382
Baudelaire y, 55, 59
música de Wagner y, 230
Strindberg y, 332
Véanse también Catolicismo; Era poscristiana
Cristo se detuvo en Éboli (Levi), 418
Cristo visto por los ángeles (Ensor), 127
Crítica literaria, 96, 100-101, 182, 425, 426, 436
de los lectores, 466
García Márquez y la, 466, 468-469
James y la, 100, 194-195, 225
no cualificada, 101
Críticos de arte, 142, 153, 181
el dadá visto por los, 153
el *pop art* visto por los, 153-154, 446-447, 449-450, 456-460
franceses, 91
Greenberg, 441-444, 447, 449
ingleses, 94
pintura abstracta y, 142-143
Rosenberg, 443
Críticos de cine, 349-352, 361, 370, 371-372
Críticos de la cultura, 462
Críticos musicales, 233, 253-254
opinión de Ives sobre, 388
Críticos teatrales, 32-33, 325, 432-433
Críticos y comentaristas, 96-97
antimodernos, 32-34
Crossman, R. H. S., 411
Crowther, Bosley, 369
Cuadrado negro (Malevich), 408
Cuadro suprematista (Malevich), 408
«Cualquier cosa se convierte en un problema», 445
Cuarta Sinfonía (Ives), 383-384
Cuarteto para piano en sol menor (Brahms), 250
Cuarto mandamiento, El (película), 376
4'33" (Cage), 261, 450
Cuatro cuartetos (Eliot), 380-381
Cubismo, 112, 145, 176, 298, 337, 411
analítico frente a sintético, 161-162
de Braque, 122, 161-162, 265
de Picasso, 35, 115, 122, 145, 159-162, 172-173, 265
escultura y, 172-173
Culpa, 128-129, 397, 429

Dacca, 301
Dadaístas, dadá, 61, 150-154, 170
absolutistas frente a activistas políticos en el, 150-151
en el Cabaret Voltaire, 152, 328-329, 482
origen del nombre, 328
teatro y, 328-331
Daguerre, Louis-Jacques-Mandé, 346
Dalí, Salvador, 36, 61, 155-158
Danbury News, 383
Danbury, Connecticut., influencia sobre Ives, 385-386, 390
Dandies, 62
Dante, 170, 201-202
Danto, Arthur, 450
Danza, 147, 264-275
moderna, 273-275
Véase también Ballet
Darwin Martin House, 278
Darwin, Charles, 347
Daubigny, Charles-François, 87
Daudet, Alphonse, 119n
Daumier, Honoré, 55, 321
De Gaulle, Charles, 429
De Kooning, Willem, 440, 460
De lo espiritual en el arte (Kandinsky), 142
De Sica, Vittorio, 357n
De Stijl, 147-148
De Valois, Ninette, 268
Debussy, Claude, 229-235, 250
comentarios sobre la música de Stravinsky, 253-234

influencia de Wagner sobre, 230-231, 233-234
Mahler comparado con, 234, 236, 239-240
Schoenberg comparado con, 248-249
Degas, Edgar, 85-87, 94, 114
el caso Dreyfus y, 84-85
escultura de, 172
Dehmel, Richard, 73, 246-247
Delacroix, Ferdinand Victor Eugène, 421
Delaunay, Robert, 84, 143
Delluc, Louis, 351
Demeny, Paul, 65
Demetz, Peter, 426
Democracia, 42, 182, 195, 247
alta cultura y, 421, 440, 465, 480-481
arquitectura y, 280
opiniones de Hamsun sobre la, 391-392
Demonios que me atormentan (Ensor), 125
Denishawn, 274
Depresión, Gran, 29
Derain, André, 32, 112, 134
Derecho al voto, 63, 288, 428
Desarrollo de una botella en el espacio (Boccioni), 173
Desnudez:
en las antropometrías, 445
en la obra de Corinth, 132
en la obra de Duchamp, 167, 168, 479
en *Las flores del mal*, 53, 56-58
en la obra de Kirchner, 135
en la obra de Manet, 64-65 en la obra de Picasso, 161, 161n en la escultura, 294-295
Desnudo bajando una escalera, No. 2 (Duchamp), 167, 168, 479
Dessau, 308, 320, 481
Deutsche Werkbund, 293-294
Dewey, John, 410
Día siguiente, El (Munch), 129
Diaghilev, Sergei, 25, 252, 254, 264-268, 270
muerte de, 266, 268
Dickens, Charles, 76, 184, 357, 470
Dictaduras:
en el cine, 364-366
en *El otoño del patriarca*, 471-474
Freud sobre las, 398
Diderot, Denis, 26
Dilema del doctor, El (Shaw), 74
Dinamarca, independencia noruega de, 393
Dinamismo, 280
Dine, Jim, 446
Dinero, 79, 107
culto al, 73-74
gusto y, 43, 97
hábitos de gasto y, 40-41
Dios, 45-46, 212-213, 238, 247-248, 249, 257-258
el artista como, 143-144
en la obra de Eliot, 379-380
en la Primera Guerra Mundial, 150
Esperando a Godot y, 432-433
existencialismo y, 430
Directores de cine, 19, 347-348, 355-360
Chaplin, 360, 363, 364
teoría del autor y, 349-350, 356, 357n, 476
Directores de museo, 42-43, 98, 101-108
los Arensberg y los, 171
Diseño:
Bauhaus, 313-316, 318-322
de Morris, 284, 314
de Wiener Werkstätte, 284, 316, 318-319
máquina y, 314, 317-320
moderno, 277-278, 284, 286, 293-294, 304-305, 312-313
orgánico, 286
Disonancia, concepciones de Schoenberg sobre la, 245
Doctot Zhivago (Pasternak), 413
Dostoievsky, Fiodor M., 22, 128, 407, 436
Douglas, Lord Alfred («Bosie»), 78-82
Dreier, Katherine S., 148
Dresde, 134, 135
Dreyfus, Alfred (caso Dreyfus), 84, 378
Du Camp, Maxime, 346
Dublín, 75, 196, 199, 201, 202
en las novelas, 199, 201-202, 225
Dublineses (Joyce), 196
Dubuffet, Jean, 439, 456
Duchamp, Marcel, 51, 61, 166-171, 309, 327, 446
coleccionistas de arte y, 169-171

cualquier cosa se convierte en un problema» en la obra de, 167-171, 439-440, 442-445, 481
dadá y, 330
en Nueva York, 167, 168, 259
móviles de Calder, bautizados por, 175
obscenidad en la obra de, 168, 178
ready-mades de, 166-169, 330
Dueños de galerías, 98
Dujardín, Edouard, 84, 188-189, 191
Dumas, Alexandre, hijo, 326
Duncan, Isadora, 271
Durand-Ruel, Paul, 98-99, 106
Duranty, Edmond, 34, 87
Durchgeistigung (rigurosa espiritualización), 315
Durero, Alberto, 164
autorretratos de, 116-131
Düsseldorf, 92, 111
Dutourd, Jean, 429
Duval, Jeanne, 58

Eastlake, Lady Elizabeth, 39
Eastlake, Sir Charles, 39
Ecce Homo (Nietzsche), 38
Ecce Homo, o Cristo y los críticos (Ensor), 126
Eckermann, Karl, 72
Ecole des Beaux-Arts, 34, 85-86, 277, 277
Economía, 23-24, 30
en las precondiciones sociales de la modernidad, 37-41
Ecrasez l'infâme, 44
Edad de la razón, La (Sartre), 436
Eddy, Mary Baker, 45
Edificio Empire State, 176
Edison, Thomas Alva, 346
Eduardianos, 186-188
Ego, id y, 216
Egoist, The, 196
Eighteen Nineties, The (Jackson), 44
Eisenhower, Dwight D., 454
Eisenstein, Sergei, 351, 355, 356-360
comienzos de, 357, 367
montaje empleado por, 358-359, 372
Ejército confederado, 352
Ejército francés, 378, 430
Elegías a la República española (Motherwell), 443
Eliot, T. S., 47, 69, 183-184, 217-226
Baudelaire citado por, 221-222
comienzos de, 310-311, 379
como dramaturgo, 380
como moderno antimoderno, 379-383, 390, 391-392
conferencias de, 381-382
correlato objetivo y, 57-58
ensayos de, 223-224
ideas políticas de, 379, 380, 390
influencia de Laforgue sobre, 219-221, 309
intolerancia de, 20, 221, 381-382
James visto por, 195
Joyce visto por, 194-195, 195-196, 198-199, 201-202
liberalismo visto por, 382-383, 401
muerte de, 422
poesía de, 33, 217-224, 379, 380-381, 422, 481
Premio Nobel de, 217
Sant'Elia comparado con, 279
simbolistas franceses y, 66
sobre Baudelaire, 57-58, 59-60
Véase también Tierra baldía, La
Élite:
como lectores, 181-182
como público del arte, 42-43, 105, 323, 462, 465, 480-481
Ellmann, Richard, 81
Embajadores, Los (James), 194
Emerson, Ralph Waldo, 286n, 391
Empresarios:
arquitectura y, 288, 294
de espectáculos, 96-98, 100, 251, 263-264
de la cultura, 97-98
rusos, 252
teatrales, 325, 356, 399
En busca del tiempo perdido (Proust), 30, 184, 206-208
«Las intermitencias del corazón» en, 212
Enciclopedistas, 60-61

Engels, Friedrich, 27
English Society for Psychical Research, 141
Enmienda Labouchère, 79
Ensor, James, 85, 123-127, 166
Entrada de Cristo en Bruselas, La (Ensor), 124
Entre actos (Woolf), 203, 210
Entretiens sur l'architecture (Viollet-le-Duc), 278
Era poscristiana, 44, 45, 73, 337
Era victoriana, 37-40, 44-45, 81
  arquitectura en la, 282, 283, 307
  burla de la, 68
  diseño en la, 313-314
  industrialización en la, 37-38
  intermediarios en la, 97-108
  novelas de la, 181, 183-184, 189-190
  tabú ante la sexualidad en la, 185
  urbanismo en la, 38
Ere du soupçon, L' (Sarraute), 436-437
Ernst, Max, 156
Erotismo, *véase* Sexualidad
«¿Es el peor artista de los Estados Unidos?» (Seiberling), 456-457
Escritores yiddish, 413
Escuela de Artes y Oficios, Weimar, 306
Escuela de Ballet Americano, 268
Escuela de Barbizon, 87, 95, 99
Escuela de Frankfurt, 422
Escuela metafísica italiana, 112
Escultura, 19-20, 85, 171-172, 294-295
  abstracta, 175, 176, 177
    abisinia, 418
    de Brancusi, 171, 177-179
  aceptación social de, 43-44
  arquitectura y, 479, 480
  conceptual, 464
  constructivismo en la, 176
  de Brancusi, 177-179
  de Calder, 175
  de Caro, 178-179
  de González, 172, 177
  de Moore, 173-175
  de Picasso, 172, 173, 175
  de Tatlin, 176, 408, 414
  influencia de los pintores sobre, 173-175
  ingenio y humor en la, 175
  minimalistas, 446
  pop art, 28, 447-448, 458, 479
Eslogan «menos es más», 268, 292, 310
Esnobismo, 42, 44, 81, 192-193, 319
  arquitectura y, 304-305, 306-307
  cine y, 348n
España:
  fascismo en, 443
  Museo Guggenheim de Bilbao, 31, 476-479
Esperando a Godot (*En attendant Godot*) (Beckett), 432-433, 481
Espionaje, en el caso Dreyfus, 84-85, 378
Espiritualismo, espiritualidad, 45, 141, 149, 405
Esqueletos, en autorretratos, 123-126
Esquizofrenia cultural, 459
Estados Unidos, 38, 40, 114, 315
  arquitectura en, 277-278, 283-291, 304, 308-312
  autoridades postales de, 198
  cine en, 349, 351-355, 360-371
  coleccionistas de, 94, 98-99, 309
  danza en, 268-269
  desdén europeo por, 315
  esquizofrenia cultural en, 459
  exiliados alemanes en, 296-297, 308, 309-312, 400-401, 423, 424
  exiliados italianos en, 418
  exiliados judíos en, 400
  expresionismo abstracto en, 440-442
  nanzas de Monet y los, 94
  Hamsun en, 191
  marchantes en, 98-100
  modernos antimodernos en, 381-382, 383-391
  obra de Brancusi en, 179
  opiniones de Eliot sobre la inmigración a los, 381-382
  pintura de posguerra en, 439-445
  pop art en, 443-445, 447-460
  respetabilidad de los artistas en, 68
  Schoenberg en, 251, 309
  separación de iglesia y estado en, 45
  turistas de los, 107
  ventas de Woolf en, 463
  Wilde en, 66, 75, 77-78

Estalinismo, 339, 359, 406, 413
en Alemania oriental, 426
Estetas, esteticismo, 44, 74-75, 82
Estilo gótico, 277, 278-279
Estilo internacional, 291, 308, 311
denominación por parte de Barr, 303
Johnson y el, 284, 303, 304, 309
liberación de Gehry del, 477
Estilo Internacional, El (Hitchcock and Johnson), 303, 309
Etant donnés (Duchamp), 169, 171
Excéntricos (modernos antimodernos), 377-378
Eliot, 379-383, 390, 391
Hamsun, 390-397, 398
Ives, 383-391
Existencialismo, 429-431, 437-438
cristiano, 430
Éxito, 456-463
«Experiencia de la forma» (Moore), 174
Exposición Decenal, 85
Exposición Internacional de Arte Moderno (1913), 303, 479
Exposición Universal de París (1889), 84
Exposición Universal, 85
Exposiciones universales, 83-85
Expresionismo, 30, 320
en el cine, 350
en la arquitectura, 305-306, 307
en la pintura, 112, 128-129, 132-133, 134-135, 243, 404, 405
teatro y, 33, 334-335, 339-345, 401, 476
Eyestorm Gallery, 464

Factory, the, 454
Facultad de Música, Rochester, 274
Fagus, fábrica de zapatos de, 278
Fallingwater (casa Kaufmann), 290-291
False Start (Johns), 461
Familia:
abolición de la, 76
significado de, 21
Family Reunion, The (Eliot), 380
Fantasmas (Ibsen), 32-33
Farrell, Suzanne, 273
Fascismo, fascistas, 26, 27-28, 73-74, 378, 414-419
antisemitismo de los, 416-417, 418-419
de Hamsun, 20, 391-397, 398
futuristas como precursores del, 414-416
Marcha sobre Roma de los, 415-416, 417
nazis comparados con los, 414-419
recurso al asesinato, 418
recurso al *conno*, 418-419
Véase también Nazis, nazismo
Faulkner, William, 19, 193, 469, 475
Fauves, Les (las fieras), 33, 112, 144
Die Brücke en contraste con, 134
Feininger, Lyonel, 306, 308, 320
Fellini, Federico, 356
Feminismo, 323-325, 351, 414
Ferrocarriles, 38
Festival de Cine de Venecia, 438
Feydeau, Georges, 326
Fielding, Henry, 189
Figaro, Le, 56
Filosofía del camarín, La (Magritte), 155
Filosofía, 45, 141, 219, 222, 258
existencialismo, 429-430, 438
de Schopenhauer, 136, 219, 432
Filósofos, 60-61
Fin de viaje (Woolf), 204
Finnegans Wake (Joyce), 196, 225-226, 475
Flanagan, Bob, 445
Flaubert, Gustave, 73-74, 92, 184, 185, 346-347, 455, 480
Baudelaire elogiado por, 55-57, 204-205
caricatura de, 169n
como antiburgués, 27-28, 29, 34-35, 434-435
Madame Bovary de, 27, 56, 58n, 101, 425, 482
proceso judicial de, 56, 80
Schnitzler comparado con, 192
Film, *véase* Cinematógrafo
Flores del mal, Las (Baudelaire), 53-59, 482
combinación de claridad formal y tema licencioso en, 57-58
introducción a la edición de 1861 de, 54
Fluir de la conciencia, 188-189, 191-192
en la obra de Joyce, 191, 200-201

Foco profundo, en el cine, 348, 369
Fokine, Michel, 268
Fontane, Theodor, 101, 184
Ford, Ford Madox, 58n, 190
Ford, John, 356
Form, Die, 315
Forma:
  expresión creativa y, 443-444
  innovación poética y, 67
«Forma sigue a la función, La» (Sullivan), 292
Formación, 44-45
  el público del arte y la, 42, 43
  en la alta cultura, 40-41
Formalismo, Eisenstein acusado de, 359
Fornarina, La, grabados de Picasso de, 164
Fotografía, 19, 39
  autorretratos y, 119, 122
  cine y, 345-347
  invención y mejora de la, 346-347
Francia, 38, 52-60, 86-92, 130, 185, 315, 343
  arquitectura en, 277, 278, 297, 298-299, 301-302
  artes de la posguerra en, 428-432
  caso Dreyfus, 84-85, 378
  cine en, 346, 349-351, 371-372, 475
  colonialismo de, 301-302, 431
  ejército de, 84-85, 378, 430
  homosexualidad en, 79
  intelectuales y artistas atraídos por el fascismo en, 391-392
  monarquía Orleans en, 52, 55
  ocupación nazi de, 301, 428-429
  periodismo literario en, 100
  poetas de la modernidad en, *véase* Mallarmé, Stéphane; Rimbaud, Arthur; Verlaine, Paul
  retiro en, 38-39
  revoluciones en, 27, 52
  Segunda República en, 52, 56
  Segundo Imperio en, 52, 56
  separación de Iglesia y Estado en, 44-45
  supercialidad de, 132
  teatro en, 84, 324n-325n, 326-329
  Tercera República en, 85, 90
  Vichy, 301-302, 429
Francia Libre, 429
Franz Josef, emperador de Austria-Hungría, 278
Freud, Sigmund, 20-22, 24, 89, 115, 163, 235-236, 272
  cine y, 346-348
  Kafka y, 216
  las autorrevelaciones de Cézanne en apoyo de, 122-123
  naturaleza humana vista por, 21-22, 450
  novela moderna y, 190, 202-203, 210
  Primera Guerra Mundial y, 150
  sobre las dictaduras, 398
  surrealismo y, 153, 157-158, 329-330, 346-347
  teatro y, 20, 324-325, 335-336, 340-341
Freundlich, Otto, 405
Friedrich, Caspar David, 106
«Friso de la vida» (proyecto incompleto de Munch), 128
Froissart, Jean, 343
Frühlings Erwachen (*Despertar de la primavera*) (Wedekind), 339
Fruits d'or, Les (Sarraute), 437
Fry, Maxwell, 310
Fry, Roger, 206
Frye, Northrop, 223
Fuente (Duchamp), 168, 178
Fuller, Loie, 271
Furse, Charles W., 94
Fürstenberg, Egon, 247
Furtwängler, Wilhelm, 417
Futuristas, 112, 372, 414-416
  arquitectura de los, 279-281
  escultura de los, 172-173
  Malevich inuido por los, 408, 411-412
  manifiestos de los, 34, 280-281, 414-415
  Marinetti como líder de los, 21, 280-281, 414-415
  pintura de los, 279-280, 414-415

Gabinete del doctor Caligari, El (película), 350

Galería Bernheim-Jeune, 118
Galería de la Cultura Artística, 412
Galería Leo Castelli, 461
Galería Sidney Janis, 457
Galerías de arte, 113-114, 440-441, 446-447, 450, 460-461
instalación de Hirst en, 464
muestra de «nuevo realismo», 459
Galsworthy, John, 20, 186, 187
Gänserupferinnen (Liebermann), 103, 107-108
García Márquez, Gabriel, 465-475, 480, 482
comienzos de, 466, 470
humor en, 470
inuencia de Faulkner sobre, 469
inuencia de Kafka en, 468, 469
Premio Nobel de, 473
realismo mágico de, 466-467, 474
reputación mundial de, 474-475
Gato y el ratón, El (Grass), 426
Gauguin, Paul, 34, 85, 117-121, 123-124, 133-134
autorretratos de, 120-121, 126-127, 127-128
colaboración fracasada de van Gogh con, 62, 118, 120-121
condena del catolicismo por, 45-46
Ensor comparado con, 126-127
impresionista vistos por, 35, 117-118
muerte de, 117
Gautier, Théophile, 68-70, 74, 101
Gaviota, La (Chejov), 337
Gehry, Frank O., 31, 465, 476-481
premio Pritzker de, 476
relación con clientes de, 479-480
George, Stefan, 244-245
Gérôme, Jean-Léon, 86, 90, 95-96, 461
Gewen, Barry, 444-445, 447
Gide, André, 186, 190, 411
homosexualidad de, 79, 82
Gilbert, sir William Schwenck, 77-78
Gilot, Françoise, 164
Gilson, Etienne, 59
Ginsburger, Roger, 315
Giovinezza, 414, 417
Giraud, Albert, 246
Glamour, 452
Glasgow, arquitectura y diseño en, 314
God That Failed, The (Crossman), 411
Godard, Jean-Luc, 356, 372
Goebbels, Joseph, 403, 404
Goethe, Johann Wolfgang von, 68, 72-73, 280, 357
Gogol, Nikolai, 467
Goll, Yvan, 325
Goncourt, Edmond y Jules, 29, 71, 185
González, Julio, 172, 176
Göring, Hermann, 403
Gounod, Charles François, 231-232, 388
Graff, Anton, 131n
Graham, Martha, 273-275
Gramsci, Antonio, 279
Gran Bretaña, 66, 75-76, 77, 130-131, 132, 315, 343
arquitectura en, 282, 293, 310-311, 314
autoridades postales de, 198
durante la Primera Guerra Mundial, 150
Gropius en, 308, 310
intelectuales tentados por el fascismo en, 392
leyes contra la sodomía en, 79
modernidad literaria en, 185
movimiento Arts and Crafts en, 284, 314
museos de, 93
nombramientos de caballero en, 366, 370
odio de Hamsun por, 393-394
poetas metafísicos de, 223-224
relaciones de Alemania con, 394-395
sistema fabril en, 37-38
ventas de Woolf en, 463
Véase también Londres
Gran Depresión, 29, 318
Gran dictador, El (película), 364-366
Gran Exposición (1851), 282, 284
Gran masturbador, El (Dalí), 158
Grant, Cary, 366n-367n
Grass, Günter, 425-427, 474
Grecia, antigua, 481
arquitectura y, 278, 298
religión ortodoxa griega, 257-258
ridiculización de los clásicos de, 54-56
Greenberg, Clement, 153, 442-443, 447

sobre Pollock, 441
sobre el *pop art*, 447-448, 449
Greene, Graham, 366n-367n
Greenough, Horatio, 313
Gremio de Artesanía, 314
Grenzboten,69n-70n
Grieg, Edvard, 389
Griesebach, Eberhard, 129
Griffith, D. W., 349, 351-355, 356-357
El nacimiento de una nación y, 352-355, 359n
introducción del primer plano por, 360-361
Grito, El (Munch), 129, 481
Gropius, Walter, 283, 293, 299, 304-308, 314, 477
Bauhaus y, 305-308, 311-312, 312-313, 320, 321, 412, 481
escalera circular de, 311-312
exilio de, 308, 309-313, 423
Fagus, fábrica de zapatos de, 278
muebles diseñados por, 312-313
Primera Guerra Mundial y, 30, 305-306, 308
viviendas diseñadas por, 308
Grosse Nacht im Eimer (Gran noche tubería abajo) (Baselitz), 428
Grosz, George, 151, 341
Grupo «Fluxus», 446
Gruppe 47 (Grupo 47), 425
Guernica (Picasso), 164
Guerra de los Cien Años, 343
Guerra de los mundos, La (Wells), 367
Guerra de secesión, EE.UU.:
en el cine, 352, 353n
fotografías de la, 347
Guerra franco-prusiana, 67, 90-91, 233
Guerras de la cultura, 29-30
Guggenheim, Peggy, 170, 441
Guillermo II, emperador, 95, 323, 339, 341
sobre el «arte de alcantarilla», 113, 113n
Guitarrista (Lipchitz), 173
Gusto, 23-24, 30, 39, 77, 81
alemán, 131-132, 398-399
burgués, 20-21, 36, 323, 462, 464
conservador, 94-96, 377
de Freud, 20
de Lichtwark, 105-106
diferencias en la calidad del, 463
dinero y, 41, 43, 97
en la arquitectura y el diseño, 304-305, 312-313, 315
García Márquez y el, 470-471
ideas de Liebermann sobre el, 104
intermediarios de la cultura y, 96, 99-100
jerarquía en tres niveles del, 42-43, 462
medieval, 284, 313-314
transformación del, 97-98
vulgarización del, 41, 459-460
Guys, Constantine, 54-55

Hacia una arquitectura (Le Corbusier), 297-298
Hals, Franz, 102
Hambre (Hamsun), 33, 192, 232, 391-392, 396
exploración psicológica en, 397
Hamburgo, 102, 131
Hamburguesa con pepinillo y tomate pegados (Oldenburg), 448
Hamilton, George Heard, 299
Hamlet (Shakespeare), 400
Hamsun, Knut, 191-192, 390-398, 428
como campesino, 395-397
como dramaturgo, 392
como novelista, 33, 191, 332, 392, 395-396, 436
como solitario, 392, 395
complejo de inferioridad de, 393
Hitler elogiado por, 391-392, 393
ideas políticas de, 20, 390-398
premio Nobel de, 392
psicoanálisis de, 397
Hamsun, Marie Andersen, 396
Han cortado los laureles (Dujardin), 84, 188
Hanslick, Eduard, 73
Happenings, 446
Hardy, Thomas, 183-184
Harper & Brothers, 90
Hartmann, Eduard von, 219
Hasenclever, Walter, 341

Hauptmann, Gerhart, 524n
Havemeyer, H. O., 95, 98
Havemeyer, Louisine, 95, 114-115
Hawks, Howard, 367n
Hawthorne, Nathaniel, 391
Hayden, Melissa, 269
Haydn, Joseph, 489-490
Hazlitt, William, 101
Hearst, William Randolph, 370
Heidegger, Martin, 402, 423-424
Heine, Heinrich, 131, 133, 422
Hemingway, Ernest, 195
Hemmings, Emmy, 329n
Hepworth, Barbara, 174-175
Herejía, el atractivo de la, 25, 26-27, 476
  Chaplin y, 360-361
  clásicos frente a, 31
  Stravinsky y, 253
  Véase también Subversión
Hermandad nórdica, 394
Hernani (Hugo), 325n
Hesse, Fritz, 306
Hierro, como material de construcción, 279, 282
Hilda Lessways (Bennett), 187
Himnos, 384
Hirst, Damien, 464
Historia (Simon), 438
Historiadores de la literatura, 466
Hitchcock, Alfred, 356
Hitchcock, Henry-Russell, 303, 309
Hitler, Adolf, 378, 391-393,398-399, 401-404, 423-424
  ascenso al poder de, 250, 398-399, 417
  como «amigo» de Cook, 309
  estética en la política de, 406
  gran dictador y, 364
  homenaje de Hamsun a, 391-392, 393
  Mussolini comparado con, 417
  preferencias artísticas de, 404
  suicidio de, 391
Hoffmann, Josef, 298, 316-319
Hofmann, Hans, 444
Hogarth Press, 202, 463
Hoge, Warren, 464
Hojas de hierba (Whitman), 66
Holiday Quickstep (Ives), 383
Hollywood, California, 350, 361, 367n, 369, 461
Holocausto, 213
Hombre y superhombre (Shaw), 438
Hombría, 395, 402
  llamadas futuristas a la, 414-415
  obsesión de Ives con la, 388-390
Homenaje al cuadrado (serie, Albers), 35-36
Homero, 43, 201, 223
Homosexualidad, 78, 82,
  aceptación social de la, 21
  acuñación del término, 78
  códigos legales y, 79
  de Diaghilev, 265
  de Proust, 82, 207
Hopeless (Lichtenstein), 450
Hormigón, 279, 283
  armado, 278
Hose, Die (*Las bragas*) (Sternheim), 344
Hotel Imperial (Tokyo), 290
Houseman, John, 367
Huelsenbeck, Richard, 151, 329n
Hugo, Victor, 325n
Huis clos (*A puerta cerrada*) (Sartre), 430
Humanismo, 430
Hungría, invasión soviética de, 431
Hunt, William Holman, 92
Huntington, Collis P., 98
Huxtable, Ada Louise, 286n, 291, 295
Huysmans, Joris Karl, 74

I... I'm Sorry (Lichtenstein), 461
Ibsen, Henrik, 20, 30, 32, 337-338, 384-385, 393
  aceptación alemana de, 66,
  impacto controvertido de, 30-32, 323-324
Ideología colectiva, 60-62
Iglesia Anglicana, 380
Illinois, arquitectura de Wright en, 286
Illinois Institute of Technology, 310
Ilusiones perdidas (Balzac), 100
Ilustración, 26-27, 44-45, 60-61, 152, 188
  denición de Kant, 60-61

Imperio alemán, 323-324, 339-341, 399-400
«arte de alcantarilla» en, 113-114
caso Dreyfus e, 84-85, 378
durante la Primera Guerra Mundial, 29, 150, 249, 305-306, 415, 422
fin del, 401
fragmentación cultural en, 305
Kaiserjuden en, 95
revolución de 1848 en, 228
Imperio Austro-Húngaro, 115, 192-193
Imperio Otomano, 298
Impington Village College, 310
Importancia de llamarse Ernesto, La (Wilde), 75
Impresión, amanecer (Impression, soleil levant) (Monet), 87-88, 91-92
Impresión III (Concierto) (Kandinsky), 242
Impresionismo, impresionistas, 86-96, 112, 117, 144, 337, 409, 476
alemán, 106, 131-133
antepasados de los, 87-88
como «la nueva pintura», 87
como «los irreconciliables», 96
como nueva forma de mirar, 86-96
contrapeso objetivo y, 77
crítica de Gauguin a los, 35, 117
Debussy comparado con los, 233
estadounidenses, 114
francés, *véase* impresionistas franceses
marchantes de los, 99-100
mayor accesibilidad de, 94
origen del nombre, 87
radicalismo mitigado de los, 94
técnica psicoanalítica comparada con, 22
Impresionistas franceses, 34, 83-84, 86-94
caso *Caillebotte* y, 85-86
caso Dreyfus y, 84-85, 378
coleccionismo de los, 94, 95-96, 106, 107, 309-310
como «intransigentes», 90-91
convicciones políticas de los, 90-91
oportunidades nancieras de los, 94
primera muestra colectiva de los (1874), 86-88, 90-91
Véase también artistas y obras específicos
Impresionistas literarios, 190
Inconformismo, 27, 53, 365, 438
Inconsciente, 21, 131, 192, 238-239, 249, 272
como fuente de Pollock, 440-441
Strindberg y el, 331-332, 334-335, 335-336
surrealismo e, 151, 153, 154, 329-330
«Indeterminación», principio de Cage de la, 261
India, arquitectura en, 300, 301
Individualismo, 36, 62, 76, 82
arte inglés e, 93
de Duchamp, 169-170
de los impresionistas, 91-92, 94
de Stravinsky, 257-258
originalidad e, 60-61
Industrialización, industria, 37-38, 40, 67
Infancia:
concepción de Hamsun de la, 396
conversaciones sobre sexo con la, 21
empleo de Balanchine de la, 270-271
modernos comparados con, 33-34
«Inferioridad de la mujer al hombre, La» (Strindberg), 335
Ingenieros, 281-282
Inglaterra, *véase* Gran Bretaña
Iniciativa contra el espíritu antialemán (10 de mayo de 1933), 401
Inmigración, ideas de Eliot sobre, 382
Inmoralidad, 58, 82
Innombrable, El (Beckett), 433
Innovación, 23, 24, 28, 30-31, 46-47
aceleración de la, 111
arquitectura e, 103, 277-285, 287-288
de Balanchine, 271
de los impresionistas, 87-90, 94
de Picasso, 159-160
de Schoenberg, 240, 242, 244-245, 248-249, 251-252
en el cine, 347-348, 354-355, 358, 359, 360-361, 368-369, 371-373
en el eslogan de Pound, 26, 63
en la posguerra, 422
formal en poesía, 67
represión de la, 37
resistencia a la, 228

Instituciones públicas, *véanse* Museos; Museos de arte; *instituciones específicas*
Instrucción académica, 92
Instrumentos musicales, 239, 259-260
Intermediarios, 95-108
administradores de los museos como, 97-98, 101-108
como pedagogos, 96-108
críticos literarios y de arte como, 96, 101
demanda creada por, 96-97
judíos como, 71
marchantes como, 96-100, 106
«Intermitencias del corazón» (Proust), 208-209
Intolerancia (película), 354
Introspección, 153
alemana, 130, 132
elisión en el *pop art* de la, 454-455
ideas de Schoenberg sobre la, 248
Véanse también Autoescrutinio, compromiso con; Autorretratos; Subjetividad
Invención colectiva, La (Magritte), 155
Invernadero, El (Koeppen), 427
Ionesco, Eugène, 422, 432, 435-436
Ionización (Varèse), 260
Irlanda, 195, 199
Italia, 40
alianza nazi con, 415
arquitectura en, 278-282
bárbaros en, 398, 413-418
código legal de, 79
en la Primera Guerra Mundial, 281, 305-306, 415
fascismo en, 28, 74, 392-393, 413-418
futuristas en, *véase* Futuristas
imperialismo en, 417-418
industria cinematográfica en, 356n, 475
Itten, Johannes, 307
Iván el Terrible (película), 360
Ives, Charles, 383-390, 391, 465
comienzos de, 384-386
como solitario, 383
compositores denostados por afeminados por, 388-389, 392
empleo en los seguros de vida de, 386, 388, 389
Ives, George, 383, 384-385, 388
Ives, Harmony, 390n

J. L. Mott, 168
Jackson, Holbrook, 44
«Jackson Pollock» (Seiberling), 456
Jakobsleiter, Die (*escalera de jacob, La*) (Schoenberg), 247
James, Dan, 365
James, Henry, 193-195, 455, 466
como crítico literario, 100, 195, 225
novelas de, 194-195, 217n, 226
sobre el impresionismo, 96-97
Janco, Marcel, 329n
Japón, 461
Wright en, 290
Jarry, Alfred, 84, 326-329, 330
Jesucristo:
en el Templo, 103
identicación del artista sufriente con, 126
Jardín de los cerezos, El (Chejov), 337
Johns, Jasper, 439n, 446-447, 448, 449
precios pagados por obras de, 460-461
Johnson, Philip, 284, 285, 303, 309
Johnson, Samuel, 43
Jolson, Al, 355
Jongkind, Johan Barthold, 88
Journey into Fear (Ambler), 370
Journey into Fear (película), 370
Joyce, James, 24, 53, 189, 193-202, 217n, 357
Finnegans Wake de, 196, 225-226, 475
fluir de la conciencia en, 189
inuencia de Dujardin sobre, 189
obscenidad de, 35, 197
opinión de Eliot sobre, 195, 196, 199, 201-202
opinión de Woolf sobre, 35, 197
Ulises de, 189, 195-202, 216, 225, 481
Judíos, judaísmo, 45, 46, 102, 206, 310, 405
alemanes, 96, 230, 399-401, 423, 424, 429
asimilados, 230, 424
caso Dreyfus y, 84-85

en *El gran dictador*, 364
en la caracterización de Kafka, 212
en la obra de Joyce, 202
en la Unión Soviética, 259
Kaiserjuden, 96
papel en la modernidad de los, 71-72
postura de Eliot ante los, 281-282
postura de Wagner ante los, 230
Schoenberg y los, 240, 241, 248-249, 250
Véase también Antisemitismo
Juegos Olímpicos (1936), 406
Julio II, papa, 164
Juste milieu, 94

Kael, Pauline, 372
Kaestner, Erich, 424
Kafka, Franz, 24, 126, 193, 211-214, 217n
García Márquez influido por, 468, 469
Kaiser comparado con, 343
psicología en la obra de, 215, 216
relación del padre con, 214-215
Kafka, Hermann, 215-216
Kahn, Louis, 301
Kaiser, Georg, 342-343
Kaiserjuden, 95-96
Kallir, Jane, 317n
Kandinsky, Vasili, 61, 138-143, 172, 462
Bauhaus y, 147, 308, 411
comienzos de, 139, 142
Mondrian comparado con, 145, 146-147
naturaleza eliminada por, 33, 139, 140
relación de Schoenberg con, 241, 242-243, 246-247
Revolución rusa y, 142, 411
romanticismo de, 141
Kant, Immanuel, 26, 60
Kershaw, Ian, 399
Kierkegaard, Søren, 128, 429
Kirchner, Ernst Ludwig, 133-136
Kirstein, Lincoln, 268-269
Kiss II (Lichtenstein), 460
Kisselgoff, Anna, 272-273
Klee, Paul, 34, 171, 308
Klein, Yves, 445
Kleist, Heinrich von, 63
Klimt, Gustav, 20, 236
friso de la mansión Stoclet por, 317
Knoedler, 98
Koeppen, Wolfgang, 423
Koestler, Arthur, 410
Kokoschka, Oskar, 339
Kolbe, Georg, 394
Korngold, Erich, 35
Kramer, Hilton, 458-460, 463
Kraus, Karl, 236
Krens, Thomas, 476, 478
Ku Klux Klan, 352, 353n
Kulturbolschewismus (bolchevismo cultural), 400
Kunsthalle de Hamburgo, 42-43, 102-107
Kurosawa, Akira, 356

L.H.O.O.Q. (Duchamp), 167-169, 443
Ladrón de bicicletas, El (película), 357n
La Scala, 417
Labiche, Eugène, 326, 367
Labouchère, Henry, 79
Ladies' Home Journal, 279
Lady Macbeth del distrito de Mtsensk (Shostakovich), 413, 414
Laforgue, Jules, 219-220
Laren, 146
Lasso, Orlando, di, 231
Latas de sopa Campbell's, representaciones de Warhol, 453
Lawrence, D. H., 185, 193, 466
Le Clerq, Tanaquil, 269
Le Corbusier (Charles-Edouard Jeanneret), 286, 297-302
bloque de apartamentos de, 300
catálogo de los fundamentos de la vivienda de, 298-299
construcción de Chandigarh, 300, 501
escritos de, 298, 299
Francia de Vichy y, 301-302
muebles diseñados por, 312
pintura de, 298
Villa Savoye de, 299
Le Havre, 88
Lectores, 111, 181, 182
de Baudelaire, 36, 54, 57
de García Márquez, 466-467, 474

de Nouveau Roman, 437-438
de Woolf comparados con los de novela rosa, 463
del monólogo interior, 191
tres categorías de, 182
Leitmotifs, 229
Lema «El ornamento es delito» (Loos), 282
Lenin, V. I., 351, 358
Leonardo da Vinci, 169
Les XX, 124
Lesbianismo, 21, 82
Lever House, 303n
Leverson, Ada, 76, 80
Levi, Carlo, 418
Levine, Neil, 291
Ley de Enmienda del Derecho Penal (1885), 79
Ley de los doce tonos (serialismo), 248-249, 259
empleo de Stravinsky de, 263, 269-270
Ley de Mann (1910), 365
Leyendas medievales escogidas por Wagner, 230
Leyes contra la sodomía, 79
Liberalismo, 383, 401, 405-406, 418
Libertad interior, 41, 86, 127-129
Libertad, 445-446
de los estudiantes de la Bauhaus, 320-321
de opinión, 340, 481
de Pollock, 442
de prensa, 52, 418-419, 481
interior, 41, 86, 127-129
logro de Schoenberg de la, 248-249
logro de Stravinsky de la, 253-254
para la literatura, 67
Libertinaje, 27, 53, 57
de Joyce, 201
de Wilde, 81
Libido, 22, 165
Libre asociación, 22, 151, 188
Libreros, 97
Libros, 35, 72, 75, 82, 97, 142, 149, 154, 243, 252, 278, 306, 333, 393, 401-402, 418, 424-425, 463
quema nazi de, 401-402
Véanse también Novelas, novelistas; *libros específicos*
Lichtenstein, Roy, 449-450, 455, 460
artículo de Seiberling sobre, 456-457
Lichtwark, Alfred, 42-43, 102-107
Liebermann, Max, 101, 102-104, 106, 138
Lifar, Serge, 267, 268
Life, 456-457
Lincoln, Abraham, 353
Lincoln, Massachusetts, casa de Gropius en, 311
Lind, Jenny, 40
Lindig, Otto, 320n
Lipchitz, Jacques, 173
Lissitzky, El, 143n
Liszt, Franz, 40
Literatura latinoamericana, 465-475
Litografía, 40, 55
«Little Gidding» (Eliot), 380
Locura, 65, 86, 125
de la Primera Guerra Mundial, 150
genio y, 117
Lombroso, Cesare, 117
Londres, 38, 150
arquitectura en, 282, 293.
ballet en, 268-269, 271
Beckmann en, 136-138
críticos en, 100
Crystal Palace de, 282
diseño en, 313-314
Gran Exposición de (1851), 282, 284
instalación de Hirst en, 465
música en, 229-230, 388-389
pintores en, 91-93, 133-134, 146-147
marchantes en, 98
teatro en, 32-33
Wilde en, 79-80, 278, 318
Loos, Adolf, 31, 236, 247
honradez y simplicidad en, 282-283
Los Ángeles, California, 259, 309
Loti, Pierre, 63
Louis-Philippe, rey de los franceses, 52
Louvre, 34, 86, 87
Love Story (Segal), 459
Lubitsch, Ernst, 356
Luces de la ciudad (película), 363-364
Luis II, rey de Baviera, 228-229
Lumière, Auguste, 346-347, 349
Lumière, Louis, 346-347, 349

Luna nueva (película), 367n
Lunacharsky, Anatol, 412

Macdonald, Dwight, 462, 481
Maciunas, George, 446
Mackintosh, Charles Rennie, 314, 316
Madame Bovary (Flaubert), 27, 56, 57n, 101, 425
Mademoiselle, 452
Mademoiselle de Maupin (Gautier), 68
Madonnas, de Raphael, 42, 99
Maeterlinck, Maurice, 232
Magnicent Ambersons, The (Tarkington), 370
Magritte, René, 154-155
Mahler, Alma, 242n
Mahler, Gustav, 115n, 230, 234-240, 250, 263
  carrera dual de, 234-235
  como director, 238-240
  Debussy comparado con, 238, 239, 240
  opinión de Schoenberg sobre, 239-240
  sinfonías de, 400
Maillol, Aristide, 85
Makart, Hans, 317
«Make it New» (lema de Pound), 26, 63, 114
Mal, concepción de Baudelaire del, 58-59
Málaga, 159
Malevich, Kazimir, 143, 411-412, 414
  como suprematista, 143n, 144, 407-408
Mallarmé, Stéphane, 64, 67, 117, 218, 232
Malone muere (Beckett), 433
Mamontov, Savva, 469
Mamontova, Elisabeth, 409
Mañana temprano, Una (Caro), 178
Manchester Guardian, 81
Manet, Edouard, 65, 83, 416, 421
  114 renuncia a exponer de, 94
  coleccionistas de, 95, 99, 106,
  Olympia de, 29, 64-65, 219
Manette Salomon (hermanos Goncourt), 71-72
Manierismo, 463
Manifiesto Comunista (Marx), 27
Manifiesto del surrealismo (Breton), 153-155
Manifiesto inicial del futurismo (Marinetti), 34
Manifiestos, 70-71, 329n
  de la Bauhaus, 306-307, 320
  de la posguerra, 445-446
  de los futuristas italianos, 34, 414-415
Maniobra defensiva, 21
Mankiewicz, Herman J., 369
Mann, Heinrich, 401
Mann, Thomas, 215, 401
  como novelista, 190, 193, 379, 470
  exilio de, 424
Mansión Stoclet, 317
Máquinas, 321-322
  arquitectura y, 283-286, 289, 294, 298, 305, 307, 310
  cine y, 365, 372-373
  diseño y, 313-314, 317-318, 319, 320
  era de las, 283-284, 440
  opinión de Warhol sobre, 452-453
Marc, Franz, 242-243
Marchantes, 71, 83, 96-100, 114
  Durand-Ruel, Paul, 99, 106
  Knoedler, 98
  Vollard, Ambroise, como, 134, 158, 162
Marcianos, 367
Marcks, Gerhard, 308
«Marcha sobre Roma» (1922), 415, 417
Marginalidad, 32, 93, 135, 191
  absorción burguesa de la, 93
  de Lichtwark, 103-104
  en la música de Schoenberg, 246
  falsa pretensión de Wright, 288-289
  profesional, 51-82, 128
  réditos psicológicos de la, 61
Marinetti, Filippo Tommaso, 21, 34, 280-281, 415
Maritain, Jacques, 257
Marr, Dora, 164
Marschalk, Max, 238
Marsella, 300
Marx, Karl, 27, 38, 357, 358, 474
Marxismo, 307
  cine y, 351, 357, 358, 359-360
  teatro y, 401
Massenet, Jules, 388
Massine, Léonide, 265, 268

Materialismo, 45, 246, 396, 427
acción y, 184, 187
espiritualidad y, 141, 149, 299
postura de Gropius ante, 305
Matin, 254
Matisse, murales dedicados a la danza, 410
Matisse, Henri, 19, 24, 26, 85, 112, 172, 408
colección y mecenazgo de Shchukin, 410
como fauvista, 33, 112, 134
convencionalismo temido por, 26
escultura de, 172
muerte de, 421
opinión de Cassatt sobre, 114-115
Matrimonio, 26, 70, 210, 216
Matteotti, Giacomo, 418
Mauclair, Camille, 74
Mauriac, François, 59
McCarthy, Joseph, 431
Mecenazgo, 39, 43, 62, 93, 170, 171
de Balanchine, 266
de Matisse, 409
de Stravinski, 256, 269
de Wagner, 228
Medios electrónicos, 260
Meissonier, Jean Louis Ernest, 96, 99, 157, 461
Meistersinger, Die (Wagner), 388
Méliès, Georges, 83, 349
Mellon, Andrew, 99
Meltzer, Bob, 365
Mendelssohn, Felix, 388
Mendieta, Ana, 445
Mengs, Anton Raphael, 131n
Meninas, Las (Velázquez), 421
Mer, La (Debussy), 233, 240
Mercantilismo, 40
Mercury Theatre, 367
Metamorfosis, La (Kafka), 126, 213, 468
Meyer, Hannes, 307
Meyer, Tobias, 461
Mi filosofía de A a B y de B a A (Warhol), 453
Mi retrato en 1960 (Ensor), 126
Mi retrato hecho esqueleto (Ensor), 126
Michel, Marc, 367
Midcult, 462
Mies van der Rohe, Ludwig, 283, 292-297, 299, 303, 321, 477
actitud antiburguesa de, 296, 479-480
casa Tugendhat de, 294-297, 480
comienzos de, 292-293
eslogan «menos es más» de, 292, 294, 310
exilio de, 297, 308, 39-310
Gehry contrastado con, 479-480
muebles diseñados por, 296, 308, 312
pabellón alemán de, 294
rascacielos con muros de vidrio de, 294
Miguel Ángel, 43, 74
1814 (Meissonier), 96
Milán:
arquitectura en, 281
La Scala de, 417
Mildenburg, Anna von, 237
Milestone, Lewis, 367n
Mill, John Stuart, 474
Millais, Sir John Everett, 92, 93
Millay, Edna St. Vincent, 55
Minimalistas, 446
Ministerio de Propaganda nazi, 404
Minotauros, 165
Miró, Joan, 156-157
Mississippi, Universidad de, 172-173
Misticismo, 280, 307
arquitectura orgánica como, 286n
pintura abstracta y, 32, 138-150
Mitchell, Arthur, 269
Modelo rojo, El (Magritte), 155
Modernidad clásica, en el ballet, 267
Modernidad, modernos:
ambiente propicio para la, 19, 23-47
amenazas de posguerra a la supervivencia de la, 439-455
antecedentes de, 26
como doble liberación psicológica, 46
como entidad cultural única, 20, 24-25
compatibilidad política de la, 321
condiciones sociales favorables para, 20, 37-41
condiciones sociales perjudiciales para, 19
denición de Picasso de la, 149, 167
denición de, 20, 276

ejemplificación frente a denición de, 23-24
fundadores de la, 49-108
grito de batalla de, 35
historia interna e historia externa de, 25
mala interpretación de, 30-37
modernidades frente a la, 23-24
orígenes de la, 62-63
precondiciones culturales para la, 37-38
prerrequisitos de la, 37-47
señales de nueva vida en la, 462-475
victoriana, 35
Modernos antimodernos, 377-379, 383, 391, 420. *Véase también* Excéntricos
Moholy-Nagy, László, 303, 307, 310
Moholy-Nagy, Sibyl, 303
Moisés y Aarón (Schoenberg), 247
Molloy (Beckett), 434
Mona y su cría, La (Picasso), 175
Mona Lisa (Leonardo), 169
copia tamaño postal de Duchamp, 169, 443
«Mona Lisa con Pipa» (Cadet), 169n
Mondrian, Piet, 35, 144, 145-149, 172, 443
Balanchine comparado con, 272
Kandinsky comparado con, 146, 147
Monederos falsos, Los (*Les Faux-Monnayeurs*) (Gide), 186
Monet, Claude, 85, 86-88, 89, 92, 106, 117
años finales de, 93
coleccionistas de, 95, 97-98
en Londres, 134
Impresión, amanecer de, 87-88, 91-92
opinión de Lichtwark sobre, 106
subidas de precio de, 95
Moniteur Universel, 91
Monólogo interior, 189-191, 199
Monroe, Marilyn, cuadros de Warhol de, 453, 454
Monsieur Verdoux (película), 306
Mont Sainte-Victoire (Cézanne), 95
Mont Sainte-Victoire, 122, 481
Montaigne, Michel Eyquem de, 26
Montaje, en el cine, 348, 358, 359, 372
Monte Carlo, 265
Montesquieu, Baron de La Brède et de, 60
Monumento a la Tercera Internacional (Tatlin), 176
Moore, Henry, 173-174
Moralidad, 23-24, 46, 68, 421
cine y, 368
en la crítica de Aldington a Joyce, 196-198
Las flores del mal y la, 53, 56
proceso judicial de Wilde y, 81-82
Mörder, Hoffnung der Frauen (Kokoschka), 339
Morgan, J. P., 98
Morice, Charles, 120
Morisot, Berthe, 87
Morosov, Ivan, 410
Morris, William, 63, 316, 319
gusto medieval y, 284, 314
Moscú:
coleccionismo de arte en, 409-410
Kandinsky en, 139, 142
procesos judiciales en, 410
Moser, Koloman, 316
Mosher, John, 369
Motherwell, Robert, 146, 170, 443
Móviles de Calder, 175
Movimiento Arts and Crafts, inglés, 284, 314
Mozart, Wolfgang Amadeus, 43, 235, 250, 387, 400
Muebles, 20, 286, 296, 307, 311-312, 314-315
de Hoffmann, 317-318
integrados en el proyecto, 287-288, 312-313
Muelle y océano (Mondrian), 145
Muerte en la habitación del enfermo (Munch), 128
Muerte en Roma (Koeppen), 427
Muerte y la doncella, La (Munch), 128
Muerte, 30, 435
de Little Nell, 76-77
del padre, 430
en la pintura alemana, 132, 137
Mujer del panadero, La (película), 366n-367n
Mujer peinándose (González), 176
Mujer, mujeres:

antifeminismo de Strindberg y, 20, 331-332, 334-335, 428
en la Francia de posguerra, 428
en la obra de Picasso, 163-165
en The Factory, 454
feminismo y, 324, 351, 414
nazis y, 394-395, 402-403
voto de, 63, 288, 428
Mujeres de Argel, Las (Delacroix), 421
Mumford, Lewis, 292, 303
Munch, Edvard, 85, 127-130, 133
Munich, 38, 161, 131
arte degenerado en, 404
dadá en, 329
Kandinsky en, 139, 142
música en, 229, 242
secesionistas en, 111, 135
Münsterberg, Hugo, 349
Murger, Henri, 31
Muro de Berlín, caída del, 480
Murry, John Middleton, 199
Museo de Arte de Filadelfia, 171
Museo de Frankfurt, 38
Museo de Luxemburgo, 86
Museo Guggenheim (Bilbao), 31, 476-480
exterior del, 479 interior del, 478-479
Museo Guggenheim (Nueva York), 26, 290, 292, 476, 478
Museo Whitney, 445, 461
Museos, 314
Museos de arte, 30-31, 38-39
directores de, 83, 98, 102, 107, 171
en Bilbao, 476-480
en Nueva York, 26, 290-291, 302-303, 309, 476-478
hostilidad de los modernos hacia los, 28, 34, 87
Miró y los, 156
opiniones de Warhol sobre, 453-454
«Museos como instituciones educativas, Los» (Lichtwark), 1033
Museum of Modern Art (Museo de Arte Moderno de Nueva York), 307, 309
Música, 227-264
arquitectura comparada con la, 312-313
amor burgués a la, 40
difícil, 111
experiencia interior de la, 26-27
moralidad y, 69
en el cine, 360, 364
Véanse también Compositores, composición; *personas específicas*
Música, La (mural de Matisse), 409
Música clásica:
formación en, 465
lectura errónea de la, 462
Véanse también compositores y obras particulares
Musical Times and Singing Class Circular, 100
Musil, Robert, 183
Mussolini, Benito, 74, 378, 398, 413-418
llamamiento a un arte fascista por, 416
reconocimiento hacia Toscanini por, 417
respeto de Hamsun por, 393
Muthesius, Hermann, 314, 393-394
Mutual Film Corporation, 361

NAACP, 353
Nabis, 112
Nacimiento de una nación, El (película), 352-354, 353n, 358n
Naipaul, V. S., 474
Napoleón I, emperador de los franceses, 52
Napoleón III, emperador de Francia, 52
Narcisismo, 35, 44, 473
Naturaleza humana, 27, 327, 347, 383
bondad de la, 69
concepción freudiana de la, 21-22, 450
maestría técnica de Picasso y, 163
novela y, 183, 189-190
transformación soviética de la, 410
Naturaleza, 93, 94
arquitectura de Wright y, 286, 291
arte y, 139, 140, 140n, 142-143, 145, 146
concepto de Hamsun de la, 396
diseño de Morris y, 284
escultura y, 171-172, 174-175
externa frente a interna, 26
mente y, 21

pintura abstracta y, 33, 139, 140, 140n, 143, 146, 147, 161, 272
pintura al aire libre y, 87, 89, 91, 93
Véase también Paisajes
Naturalezas muertas, 107, 298-299
de Cézanne, 161
de Mondrian, 145
de Van Gogh, 118
Naturalismo:
de Chejov, 337
de Strindberg, 33, 332, 334
Nazis, nazismo, 213, 251, 297-298, 309, 314-315, 391-406
alianza de la Italia fascista con, 416
antisemitismo de los, 399, 416
arte degenerado y los, 80, 136, 138, 400, 404-405
aspectos estéticos en la política de los, 404-406
Bauhaus y, 306, 307
Bronnen atraído por los, 342
campos de concentración de los, 365, 399
como bárbaros, 378, 398-406
chistes sobre los, 403
emigración interior y los, 424
en Francia, 301, 429
enfrentamiento de posguerra con los, 422-428
Hamsun atraído por los, 391-397
Italia fascista comparada con, 414-420
pacto de no agresión con la Unión Soviética, 365, 406, 410-411
países invadidos y ocupados por, 258, 301, 429
pasado mítico de los, 403, 403n, 404
propaganda de los, 395n, 404
quema de libros por los, 401-402
refugiados de los, 251, 310, 418, 423, 442
Unión Soviética atacada por los, 360
Unión Soviética comparada con, 398, 414
«Nearer, My God to Thee» (himno), 384
Negros, 411 en el ballet, 269-270
en el cine, 352-353
Nehru, Jawaharlal, 300
Neoclasicismo:
arquitectónico, 293, 406
de Stravinsky, 267
literario, 257-258, 264, 267
Neoimpresionismo, 94, 112, 162, 279
Neoplasticismo, 112, 145, 147-148
Neorrealismo, en el cine, 357n
Neue Sachlichkeit (nueva objetividad), 141, 257
Neurosis, 116, 215
Neutra, Richard, 19
Nevin, Ethelbert, 388
New York (Mondrian), 148-149
New York City Ballet (Ballet de Nueva York), 264, 267, 269-270
New York City I (Mondrian), 148
New York Institute for Fine Arts (Instituto de Bellas Artes de Nueva York), 309
New York Philharmonic Orchestra, 38
New York Post, 369
New York Stable Gallery, 450
New York Times Book Review (suplemento literario), 444-445
New York Times, 272, 349, 369, 432, 444, 457, 459, 463, 464,
New York World-Telegram, 369
New Yorker, 368, 369, 372, 443
viñetas en el, 37
Newman, Barnett, 443, 449
Newman, Ernest, 62n
Newsweek, 455
Nibelungos, Los, 229
Nietzsche, Friedrich W., 38, 46, 128, 188
amistad de Wagner con, 230
Wilde comparado con, 77
Nijinski, Vaslav, 30, 253
Niña enferma, La (Munch), 128
Nineteenth-Century Modern (Schaefer), 313n
Nitsch, Hermann, 445
Noche transfigurada (Schoenberg), 244
Nolde, Emil, 61, 85, 405
Nordau, Max, 117
Norte de África, 301
Noruega, 393, 395-396, 397
ocupación alemana de, 391

búsqueda de la atención internacional por, 393
Nouveau Roman (nueva novela), 432, 436, 437
interés dominante de la, 436
Nouvelle Vague, 372, 475
Novela rosa, ventas de, 463
Novelas, novelistas, 19-20, 27, 30, 181-226, 227
aceptación social de, 43-44
de posguerra, 423-429, 433, 436-439, 465-475
moralidad y, 69
nueva (Nouveau Roman), 432, 436-438
opinión de Freud sobre los, 22
pintores y pintura comparados con, 181, 182
premio Nobel y, 191, 193, 217, 393, 413, 434, 473
tradicional, 183, 210
venta de, 463
Novena Sinfonía (Beethoven), 239
Novia desnudada por sus solteros (El gran vidrio) (Duchamp), 169
Nueva Mujer, 44
Nueva York, 38, 309
Armory Show de, 303, 479
arquitectura en, 290, 291, 303n, 462, 478
Balanchine en, 269-271
como capital cultural, 480
dadá en, 152
Duchamp en, 167, 168, 259
judíos en, 381-382
marchantes en, 98-100
Mondrian en, 146, 148, 149
museos de arte en, 26, 290, 291, 302-303, 309, 461, 476
música en, 38, 236, 412
Pollock en, 441-442, 452
teatro en, 432-433
Varèse en, 259
Warhol en, 452
«Nuevo», empleo del término, 44
Nuevo Drama, 44
Nuevo hombre:
expresionistas alemanes y, 339-340, 342-343
mundo ario, 403
soviético, 407-408
Nuevo Realismo, 44, 457, 459
Number 2 (Pollock), 441
Number Nine (Pollock), 457
Nuove Tendenze (nuevas tendencias), 281
Nureyev, Rudolf, 460

O'Doherty, Brian, 457
O'Neill, Eugene, 331, 366
O'Neill, Oona, 366
Objetividad estética, 89, 91, 138, 143-144, 257
Obra maestra desconocida, La (Balzac), 71
Obras dramáticas, dramaturgos, *véase* Teatro
Obreros, 40
sindicatos y, 41, 399, 413
Obscenidad, 65, 79
de Brancusi, 177-178
de Duchamp, 168, 178
de Joyce, 35, 198
proceso judicial de Baudelaire por, 53, 54
proceso judicial de Flaubert por, 56
Octava Sinfonía (Mahler), 237-240
Odessa, 358
Odio, 333
en la obra de Picasso, 163, 165
ideas de Baudelaire sobre, 53-54
ideas de Woolf sobre, 204, 210
Odisea (Homero), 201
Offenbach, Jacques, 55
Oldenburg, Claes, 28, 447, 448, 455, 480
Olivier, Fernande, 164
Olympia (Manet), 29, 64-65, 219
Ópera de Viena, 235
Óperas, 19, 236, 252, 257, 373, 388, 411
de Debussy, 232
de Schoenberg, 247
de Shostakovich, 413
de Wagner, 228
Operetas, 55
Ordenadores, 481
imágenes generadas por, 372-373

Orfeo (Stravinsky-Balanchine), 269
Orfeo en los infiernos (Offenbach), 55
Orfismo, 112
«Orgánico», empleo del término por Wright, 286
Organización Estudiantil Alemana, 401
Originalidad, 23, 47, 60, 62, 65, 187, 357, 421, 444
de Duchamp, 166
de Guys, 54-55
de la novela moderna, 190
de Schoenberg, 245, 248, 250
de Stravinsky, 253-254, 256, 258, 266
de Wilde, 74-75
Orquesta de Philadelphia, 384
Orquesta Sinfónica de Boston, 258
Orquestas, 36, 38, 233, 423
de Boston, 258
obra de Ives y las, 383-384
obra de Schoenberg y las, 251
Toscanini como director de, 417
Ortiz, Rafael, 445
Orwell, George, 157
Oslo, 191, 391, 395
Otoño del patriarca, El (García Márquez), 471, 473-474
Oud, J. J. P., 321

Pabellón alemán (Barcelona), 294-295
Padre, El (Strindberg), 33, 332-335
Laura en, 335
Padre:
muerte del, 430
de clase media, crítica expresionista alemana del, 340-342
Paganini, Niccolò, 73
Paisajes, 52
de Kandinsky, 139
de Kirchner, 135
de Magritte, 155
de Mondrian, 145
de Schuch, 107
de van Gogh, 118
del fauvismo, 112
escuela de Barbizon de, 87, 95
impresionistas, 86, 94, 95, 100
luz de luna en los, 145
Países Bajos, 39. *Véanse también* Amsterdam; Arte holandés
Pájaro de fuego (*L'Oiseau de feu*) (Stravinsky), 30-31, 252-254, 255
Pájaro en el espacio (Brancusi), 177, 179
Palacio de cristal, 282
Palestrina, Giovanni, 231
Pall Mall Gazette, 81
Palomas en la hierba (Koeppen), 427
Panofsky, Erwin, 400
Pantalla partida, 348, 354
Papel de pared, 76, 284
Parejas no casadas, 21
París, 61, 83-88, 90-92, 309, 416
arquitectura en, 278, 298
ballet en, 254, 265, 268
caso Caillebotte en, 85-86, 106
cine en, 346, 371-372
como capital cultural, 38, 83, 92, 156, 159, 253
dadá en, 152, 329
Duchamp en, 168
durante la Segunda Guerra Mundial, 428, 429
Exposición Decenal de, 85
exposiciones mundiales en, 83-85, 284
González en, 173
Kandinsky en, 142
los surrealistas en, 157, 330
luchas civiles en (1871), 90
marchantes en, 71, 83, 97, 98, 99, 106
1900 en, 83-86
modernidad literaria en, 197, 206-207
Mondrian en, 144-146, 148
muerte de Wilde en, 83
Munch en, 128
museos de, 34, 86-87
música y músicos en, 233, 250, 253, 256-257, 413
opinión de Baudelaire de, 55
periodismo literario en, 100
Picasso en, 159, 176
primera muestra colectiva de los impresionistas en (1874), 86-92
Van Gogh en, 118, 119
Parsifal (Wagner), 230, 233
Partido Socialdemócrata alemán, 427

Partisan Review, 410
Pascal, Blaise, 26, 212
Pasternak, Boris, 413, 419
Pater, Walter, 70
Patience (Gilbert and Sullivan), 77
Patriotismo, 107, 150, 250, 402
Pauli, Gustav, 103
Paxton, Sir Joseph, 282
Peintres impressionistes, Les (Duret), 91
Peleas y Melisenda (Debussy), 232
Peleas y Melisenda (Maeterlinck), 232
Películas, 325, 345-373
  color, 347, 440
  comercio y, 356
  cultura popular y, 346n, 349
  Chaplin y las, 349, 356-357, 360-366
  de Riefenstahl, 405-406
  empleo del término, 348n de Warhol, 453, 454
  flashback en, 354, 368
  fotografía y, 346
  hermanos Lumière y, 346
  innovación en, 348, 354, 359, 361, 369, 372-373
  jump cut en, 372
  marxismo y, 351, 357n, 358, 359-360
  mejores, lista de, 36
  Nouveau Roman y, 439
  política y, 351, 352-353
  psicoanálisis y, 347-348
  sonido en, 348, 354-356
«Peregrinaje a Beethoven» (Wagner), 73
Pergolesi, Giovanni Battista, 256, 257
Periodismo literario, 101-102 435
Periodistas, periodismo, 41, 406, 457
  literario, 100-101, 435
Perret, Auguste, 278, 298
Persistencia de la memoria, La (Dalí), 158
Personaje tirando piedras a un pájaro (Miró), 156
Personajes:
  concepciones de Strindberg acerca de, 332-335
  de Ionesco, 435
  en la Nouveau Roman, 437-439
  monólogos interiores de, 189, 192
  Woolf sobre, 186-188, 197-198
Pesimistas culturales, 41, 42-43, 69, 105
Pétain, mariscal, 301, 302
Petersen, Carl, 102, 104, 107
Petrushka (Stravinsky-Diaghilev), 253
Photoplay, The (Münsterberg), 349
Picabia, Francis, 151
Picasso, Pablo, 24, 31, 85, 153, 158-165, 193, 252
  autorretratos de, 133n, 164
  Balanchine comparado con, 272
  coleccionistas de, 171, 409
  comienzos de, 158-159
  como dibujante, 163
  copias hechas por Lichtenstein de, 450
  cubismo de, 35, 115, 161-162, 172, 176
  escultura de, 172, 175
  exposiciones de, 115, 167
  muerte de, 158
  obra de posguerra de, 421
  opinión de Schnitzler sobre, 115
  precios de la obra de, 461-462
  realismo de, 161n
  retratos de, 161, 163, 165
  sexualidad de, 163
  Stravinsky comparado con, 264
Picasso, Paul, 162
Pickford, Mary, 349
Pierrot lunar (Schoenberg), 246
Pigmalión (Shaw), 338
Pilgrimage (Richardson), 184
Pinard, Ernest, 53
Pinget, Robert, 436
Pinter, Harold, 422, 434
Pintura, 19-20, 26, 30, 83-108, 111-179, 227, 316
  abstracta, *véase* Pintura abstracta
  académica, 86, 89, 115, 131, 140, 149, 157, 184, 232
  al aire libre, 87, 89, 91, 93, 174, 208, 210
  conceptual, 464
  de arquitectura, 282
  de goteo, 442
  de posguerra, 421, 439-456
  en la Italia fascista, 416
  escultura inuida por, 171-174
  expresionista abstracta, 112, 128, 133, 243, 340, 440-442, 448, 453

expresionista, 112, 128, 133, 243, 340, 440-442, 448, 453
historicista, 89
honradez en la, 92-93
impresionista, *véase* Impresionistas franceses
naturaleza y, *véanse* Naturaleza, pintura abstracta y; Naturaleza, pintura al aire libre y; Paisajes
necesidades identitarias en la, 33-34
nueva ficción comparada con, 190
pop art, 153, 158, 443, 447-449, 455, 457-459, 463, 480, 482
Pintura abstracta, 30, 61, 142
Pintura expresionista abstracta, 440, 442, 448, 453
críticos de arte y, 142
de Delaunay, 84, 143
de Kandinsky, 142
de la posguerra, 30, 137, 179, 241
de Malevich, 143-144, 149
de Mondrian, 144-149, 172, 272, 276
invención de la, 139, 140n
Pippa Passes (película), 349
Pissarro, Camille, 34, 85, 86, 87
aprendizaje informal de Cézanne con, 85, 122
nanzas de, 95
monopolio de Durand-Ruel sobre, 99, 106
Pissarro, Lucien, 85
Pisseur, Le (Ensor), 125
Planificación urbana, 300
Platón, 26, 69, 292
Pobreza, 70, 103, 117, 148, 279, 314
Bauhäusler y, 320
necesidades de vivienda y, 407
Poe, Edgar Allan, 51, 214, 309
Poemas (Eliot), 217
Poemas sinfónicos, 237
Poemas y baladas (Swinburne), 29, 70
Poème simultané, 152
Poesía, 19, 26, 27, 63, 111, 217-226, 315
de Eliot, 33, 217-224, 379-383, 422, 481. *Véase también Tierra baldía, La*
de posguerra, 422-425 prosa poética, 65 tono, 236
de vanguardia, 65
deas de Freud sobre, 21-22
francesa de la modernidad, *véase* Mallarmé, Stéphane; Rimbaud, Arthur; Verlaine, Paul
ideas de Eliot sobre, 33
innovación formal en la, 67
moralidad y, 69
simbolista francesa, 66, 117, 188, 223 i
Poetas metafísicos, 223
Poetas simbolistas franceses, 66, 67, 219-221, 223-224
Poggioli, Renato, 90n
Poissy, Villa Savoye en, 299
Política, 23, 26-27, 30, 43, 306
arte fascista y, 416
cine y, 350, 352, 353
Chaplin y la, 364-365
dadá y, 151
en Baudelaire, 53
en Cage, 262
en Eliot, 379, 380
en Hamsun, 20, 390-396
en Le Corbusier, 301-302
expansión de la participación en, 42
impresionistas y, 91
teatro y, 324
Políticos turingios, 306, 307
Pollock, Jackson, 440-442, 449, 452, 456-457, 459
Polonia, 258, 326, 407
pop art y, 403, 448, 457
Pop art, 153, 158, 447, 449, 455, 457, 458, 480, 482
coleccionismo de, 449, 458
como regreso al dadá, 153
cultura popular y, 448, 463
de Johns, 440n, 447, 449, 460-461
de Lichtenstein, 449-450, 455-456, 461
de Oldenburg, 28, 447-448, 455
de Rauschenberg, 36, 447, 460
de Warhol, 449, 450-455, 460-461
escultura, 28, 447-448, 458, 479
éxito de, 443, 457, 459
Pope, Alexander, 43, 60
Popolo d'Italia, Il, 74
Pornografía, 23, 198

Positivismo, 142, 188
Posmodernismo, 351
Postestructuralismo, 351
Postimpresionismo, 112, 145, 409, 461
Poulenc, Francis, 19, 228
Pound, Ezra, 221, 382
  lema «¡Innova!» («Make it New!») de, 26, 63, 114
Poussin, Nicolas, 131n
«Pradera» casas de la, 288, 289
Praga, 211-212, 235, 243
Pravda, 413
Preislied (Wagner), 388
Preludio a la siesta de un fauno (Debussy), 231
Premio Nobel de literatura:
  de Beckett, 434
  de Eliot, 217
  de García Márquez, 473
  de Hamsun, 393
  de Pasternak, 413
Premio Pritzker, 476
Pre-Raphaelite Brotherhood (P.R.B., Hermandad Prerrafaelita), 92
Primera Guerra Mundial, 34-35, 47, 74, 216, 280, 415
  agitación política tras la, 412
  brutalidad y duración de la, 29, 137, 150
  cine y, 350
  final de la, 422
  Gropius en la, 305-306, 308
  guerras de cultura comparadas con, 29-30
  La tierra baldía y la, 223
  protestas contra la, 61
  resurgimiento romántico con ocasión de la, 141-142
  Schoenberg y la, 248-250
  tratado de paz de la, 305-306, 422
Primera plana (película), 366n-367n
Primera Sinfonía (Mahler), 236-237
Primeros planos, en el cine, 348, 360, 363-364
Princesa X (Brancusi), 177, 178
Prisión de San Quintín, 390n
Prix de Rome, 231, 232, 278
Proceso, El (Kafka), 211, 212, 468
Proceso, El (película), 370n
Procesos judiciales:
  de antiguos bolcheviques, 410-411
  de Baudelaire, 53-54
  de Chaplin, 365
  de Flaubert, 56, 80
  de Hamsun, 396-397
  de Kaiser, 343-344
  de Wilde, 75-76, 77, 78, 79-82
Producción en masa, 37, 305, 315
  de diseños de la Bauhaus, 321n
  grandes empresas y, 40
  opinión de Le Corbusier sobre la, 297
  opinión de los diseñadores vieneses sobre la, 320
  opinión de Wright sobre la, 286
Progreso, 145, 470
Prokoev, Sergei, 228, 360, 412-413, 419
Propiedad privada, abolición de, 75
Prosa poética, 218
Prosperidad, 37, 40, 71, 96
  alemana de posguerra, 427
Prostitución, 27
  masculina, 79
Protestantes, protestantismo, 44, 75, 241, 446
Proust, Marcel, 82, 101
  comienzos de, 206, 225
  En busca del tiempo perdido y, 30, 184, 190, 206, 207, 208, 209
  homosexualidad de, 207
  opinión de Woolf sobre, 206
  Woolf comparada con, 193, 206, 208, 210, 217n, 436, 465, 475
Prufrock y otras observaciones (Eliot), 33, 217
Prusia, guerra de Francia contra, 90, 233
Przybyszewski, Stanislaw, 131
Psicología, 140, 468
  cine y, 366, 368, 372
  de Hamsun, 392, 397
  de Mondrian, 272
  de Repin, 407
  de Stravinski, 383-384
  de Woolf, 437
  diseño y, 381-383

en la obra de Strindberg, 331, 332-333
exploraciones de los novelistas en la, 188-192, 226, 397, 437
obra de Picasso y, 162
teatro y, 32
Público:
arte completado por el, 52
cambios en el, 31
de Cage, 261-262
de la danza, 31, 253-255, 268-270, 274-275
de la música contemporánea, 227, 261-262
de Wilde, 75-76
del cine, 348-349, 352-356, 360-361, 438-439
del teatro, 323-326
expansión del, 39-40
Véase también Lectores
Público del arte:
categorías, 42
opiniones de Lichtwark sobre, 42
para Pollock, 440-441
soberanía personal del, 25-27
«Publikum» (Lichtwark), 42
Puccini, Giacomo, 31
Puesta en escena, 372
Pulcinella (Stravinsky), 256

Queensberry, marquesa de, 79-80
Quimera del oro, La (película), 364
Quintessence of Ibsenism, The (Shaw), 338
Quisling, Vidkun, 393, 397

Rabelais, François, 197
Racine, Jean Baptiste, 267
Racismo, 395
de Hamsun, 394
en el cine, 352, 353n
Véase también Antisemitismo
Radek, Karl B., 410
Radio, 367, 404
explotación nazi de la, 402, 481
Rafael, 42, 93, 99
grabados de Picasso de, 164
Raimu, 367n
Rains, Claude, 367n
Random House, 198
Rascacielos, 300, 304, 462
de muros de vidrio, 294
Rascoe, Burton, 222
Rathenau, Emil, 305
Rauschenberg, Robert, 36, 447, 460
Ravel, Maurice, 250, 255
Read, Sir Herbert, 177n
Ready-mades, de Duchamp, 166, 168, 330, 408
Realidad:
Eisenstein, 351, 356-360
en Italia, 475
Grifth, 349, 351-354, 356-357
Nouvelle Vague y, 372, 475
«pura», 145
realidad contemporánea y, 357n
tolerancia ante la, 46-47
Welles, 356-357, 366-372, 475
Realismo, 34, 85, 443
de Baudelaire, 51-52
de Gropius, 307-308
de Picasso, 115, 176
de Strindberg, 334
en la ficción, 183, 188, 216, 442
italiano, 474
mágico, 425, 466-467, 474
ruso, 408
socialista, 359, 411, 412, 413, 426, 428
Reed, Carol, 367n
Reger, Max, 250
Reich-Ranicki, Marcel, 425
Reichstag, 399, 401
Reinhardt, Max, 341, 400
relato apócrifo de obreros en, 229-230
Religión de la música, La (Mauclair), 74
Religión, 44-45, 140, 146, 396
decadencia de la, 280
del arte, 45-46, 73-74, 80, 82
Eliot y la, 379-381
ideas de Strindberg sobre, 332-333
Schoenberg y la, 241, 247, 248
Stravinsky y la, 256-257
Rembrandt van Rijn, 74, 461
autorretratos de, 116, 131, 131n, 135
ciudadanía alemana de, 131
coleccionistas de, 94-95, 107

Renacimiento, 60, 463
italiano, 72, 95, 418-419
Renoir, Jean, 356
Renoir, Pierre Auguste, 85, 86, 87, 90, 91n
coleccionistas de, 95, 106, 107
pintura con las pelotas de, 89
Repin, Ilja, 407
Reproducciones:
de los impresionistas, 94
de Mondrian, 149
República de Weimar, 275, 307-308, 400-401, 402
cine en la, 350-351
constitución de la, 399
expresionistas alemanes en la, 339-345
Kandinsky en la, 412
Reseñadores de la danza, 269-270, 273
Resistencia francesa, 429, 430-431
Resnais, Alain, 438
Retrato de Dorian Gray, El (Wilde), 75, 82
Retrato del artista adolescente (Joyce), 196, 197, 198
Retratos, 105
de Petersen, 102, 104, 107
impresionistas, 89
por Picasso, 161, 163, 165
Véase también Autorretratos
Revolución de Noviembre (1918), 401
Revolución francesa, 27, 52, 79, 189, 481
Revolución rusa (1905), 357-358
Revolución rusa (1917), 175, 256, 265, 358, 412
Revolución literaria, 224-225
Revoluciones de 1848, 27, 52, 228
Revue des Deux Mondes, 56
Revue Indépendante, 188
Revue Wagnérienne, 188
Rey Lear (película), 371
Reynolds, Sir Joshua, 131n
Richardson, Dorothy, 184
Richter, Gerhard, 427
Riefenstahl, Leni, 406
Rilke, Rainer Maria, 467
Rimbaud, Arthur, 24, 46, 66, 67, 154, 218, 327
autoescrutinio de, 65
homosexualidad de, 82
Rimsky-Korsakov, Nikolay, 252, 253
Rimsky-Korsakov, Vladimir, 252
Rinoceronte, El, (Ionesco), 432
Riqueza, 37-38, 39-40, 43
Rire, Le, 169n
Rivalidad entre hermanos, 20
RKO, 367-368, 370
Robbe-Grillet, Alain, 436, 438
Robie House, 289
Roca, La (Eliot), 379
Rodchenko, Alexander, 408
Rodin, Auguste, 84-85, 171-172, 343,
Roethel, Hans K., 142
Rohmer, Eric, 372
Roma, antigua, 481
arquitectura y, 277, 278, 298
Roma, Città aperta (película), 357n
Roma, Debussy en, 232
Romance Writers of America, 463
Románticos, romanticismo, 27, 28, 56, 132, 188, 208, 305, 305n
alemán, 105, 132, 140
de Baudelaire, 51, 54-57
de Gropius, 311
de Kandinsky, 141
de Schoenberg, 244
de Wright, 321
originalidad y, 60-61
Roosevelt, Franklin D., 395n
Roosevelt, Theodore, 288
Ropa blanca, 284
Roque, Jacqueline, 164
Rosary, The (Nevin), 388
Rose, Barbara, 440n
Rosé, Cuarteto, 115n, 242
Rosenberg, Harold, 36-37, 153, 443
Rosenquist, James, 448, 448n
Ross, Robert, 78
Rossellini, Roberto, 357n
Rossetti, Dante Gabriel, 92
Rossini, Gioacchino, 235
Rossiter, Frank R., 386n
Rousseau, Jean-Jacques, 26, 59
Rousseau, Théodore, 87, 102
Royal Academy of Art, 92

Rubens, Peter Paul, 131n, 162
Rueda de bicicleta (Duchamp), 168
Rufer, Josef, 248, 250
Runge, Philipp Otto, 106
Rusia imperial, 265, 40-410
coleccionismo de arte en, 409-410
resurgimiento del ballet en, 253
Ruskin, John, 93, 206, 286n, 316, 319
Russell, Bertrand, 410
Russell, Rosalind, 367n

Saarinen, Eliel, 18
Sachs, Hanns, 348
Sacre du printemps, Le, véase consagración de la primavera, La (Stravinsky), 30-31, 254-255
Sade, Marqués de, 154
Sainte-Beuve, Charles-Augustin, 101
Saisy, Hervé de, 86
Sajonia-Weimar, gran duque de, 306
Salas de concierto, 30, 38, 40
Salida de los obreros de la fábrica Lumière (película), 346
Salón burgués, El (Ensor), 126
Salón, el, *véase* Salón de París
Salón de París, 71, 83, 86, 118, 123
coleccionistas de arte y el, 96, 460-461
de 1846, 36
de 1859, 51
de 1865, 29, 64-65
de otoño (1905), 33
de otoño (1906), 118
de otoño (1907), 369
pintura histórica en, 89
Salon des Indépendants (1912), 167, 168
Salon des Indépendants (1920), 178
Salvemini, Gaetano, 416, 418
Salzburgo, 417
San Agustín, 26
San Petersburgo, Academia de, 407
San Petersburgo, Universidad de, 252
San Rémy, 119
Sant'Elia, Antonio, 279-281, 286
Santa Juana (Shaw), 338
Sarfatti, Margherita, 74
Sarraute, Nathalie, 436-437
Sarris, Andrew, 349
Sartre, Jean-Paul, 429-432, 436
existencialismo de, 429-430, 438
Satie, Eric, 24
Sátira:
de Eliot, 218, 220
de Joyce, 197
de Kafka, 212
de Schnitzler, 193
Schaefer, Herwin, 313n
Scherchen, Hermann, 248
Schiele, Egon, 20, 236
Schiller, Friedrich, 160
Schiller, Johann Christoph Friedrich von, 68, 73, 160
Schinkel, Karl Friedrich, 293
Schlegel, Friedrich, 27
Schleswig-Holstein, Partido nazi en, 405
Schmidt-Rottluff, Karl, 405
Schneider, Alan, 433
Schnitzler, Arthur, 115, 115n, 191-193, 236
Schoenberg, Arnold, 69, 71, 227, 228, 240-251, 260-263
artículos escritos por, 249-251, 259
Cage visto por, 260-261
comienzos de, 241, 248-249
como gusto especializado, 227
composición atonal de, 115n, 242, 248, 258, 263
exilio de, 251, 309
Mahler visto por, 240
muerte de, 251, 259, 263
obstáculos en la vida de, 243-244
opinión de Schnitzler sobre, 115n
oratorios de, 246-247, 248
relación de Kandinsky con, 241, 242-243, 246
religión y, 241-242, 246-247
serialismo y, 248-249
Stravinsky comparado con, 246, 250, 254-255, 258
Schopenhauer, Arthur, 73, 136, 219, 432
Schreidrama (el drama de los gritos), 340
Schreiner, K. E., 130
Schubert, Franz, 250
Schuch, Carl, 107
Schuffenecker, Claude-Émile, 120

Schuman, Frederick, 411
Schumann, Robert, 73, 101
Schuschnigg, Kurt von, 417
Schwarzkopf, Elisabeth, 423
Scriabin, Alexander, 263
Secesión Vienesa, 316-317
Secesionistas alemanes, 111-112, 135, 137
secularismo, 44, 281
Segal, Erich, 459
Segal, George, 458
Segunda Escuela de Viena, 263
Segunda Guerra Mundial, 301, 310, 349, 431
  final de la, 258, 421, 422
  invasión de Polonia en la, 258
Segunda sinfonía (Mahler), 237
Segundo cuarteto de cuerda, Opus 10 (Schoenberg), 115n, 242, 244-245
Seiberling, Dorothy, 456
Selbstbekundung («manifestación sobre mí mismo»), 129
Selbstdarstellung (autorrepresentación), 138
Sentido histórico, concepto de Eliot del, 223-224
«Señor Bennett y la señora Brown, El» (Woolf), 87, 198
Señora Dalloway, La (Woolf), 184, 187, 202
Señorita Julia, La (Strindberg), 33, 332, 333-334
Señoritas de Avignon, Las (Picasso), 31, 160
Serenata (Schoenberg), 247
Serialismo («ley de los doce tonos»), 248-249, 259
  empleo de Stravinsky del, 263-264, 270
Sert, José Luis, 156
Servicio de aduanas, EE.UU., 179
Seurat, Georges, 84, 94, 94n
Sexta Sinfonía (*Pastoral*) (Beethoven), 384
Sexualidad, 29, 428
  cine y, 365, 454
  de Picasso, 158-160
  de Woolf, 203, 204, 206
  en el teatro, 339-340, 341-342
  en la modernidad literaria, 185
  en la obra de Picasso, 162-165
  en la obra de Brancusi, 177, 178
  en la obra de Dalí, 157-158
  en la obra de García Márquez, 471-472
  en la obra de Schnitzler, 115
  en la obra de Woolf, 203
  en la poesía de Baudelaire, 53-54, 56-57, 58-59
  en Munch, 129
  franqueza al tratar la, 21, 33
  ideas de Freud sobre, 20, 21, 450
Shakespeare & Company, 198
Shakespeare, William, 26, 154, 201, 203, 210, 367
Shaw, George Bernard, 101, 197
  teatro de, 46, 74, 338-339
  Wilde y, 77, 80
  Véase también Obras individuales
Shawn, Ted, 274
Shchukin, Sergei, 409-410
Shelley, Percy Bysshe, 27, 43, 63
Shostakovich, Dmitri, 413-414
Sibelius, Jean, 388-390
Siesta de un fauno, La (Mallarmé), 232
Signac, Paul, 94n
Sillas, 311, 321n
Silone, Ignazio, 411, 418
Silsbee, J. L., 287
Simbolismo, 112, 117, 120-121
  de los poetas franceses, 66-67, 218-221, 223
  de Munch, 128-129, 130-131
  en Bélgica, 124
  narrativa y, 188
Símbolos, 67, 183-184
Simon, Claude, 436, 438
Simon, James, 95
Simplicidad, de la arquitectura y el diseño de la modernidad, 282-283, 286
Simplicissimus, 340
Sinclair, May, 184
Sindicatos, 42
  alemanes, 399
  en Italia, 414
Sinfonías:
  de Beethoven, 239, 384
  de Ives, 383-384, 390
  de Mahler, 236-240, 400

Sífilis, 32, 54
Sinfonía de los salmos (Stravinsky), 257-258
Sironi, Mario, 28
Sisley, Alfred, 86, 87, 94, 94n, 106
Sistema fabril, 37-38
Sleep (película), 454
Smith, Adam, 97
Smith, David, 172, 176, 177
Soberanía personal, 26
Socialistas, 246, 338-339, 399, 418
Sociedad Anónima de Artistas, Pintores, Escultores, Grabadores, etc., 88
Sociedad de masas, cultura de masas, 41, 457
como lectores, 182
como público del arte, 42, 4, 462
desprecio de Hamsun por, 391-392
Sociedad Nacional de la Música, 233
Sociedad para la Conservación de las Antigüedades de Nueva Inglaterra, 311
Sociedad Privada de Conciertos, 263
Sociedad Psicoanalítica de Viena, 324n
Sociología, 42
Sodoma y Gomorra (Proust), 208
Sodomía, 390n
Soft Pay-Telephone (Oldenburg), 448
Sohn, Der (Hasenclever), 341
Soledad, en la obra de García Márquez, 470-474
«Solo de Lune» (Laforgue), 219
Solti, Sir Georg, 460
Sombrero de paja de Italia, Un (película), 367
Sonata *Concord* (Ives), 384, 390
Sonata de los espectros, La (Strindberg), 332
«Soneto del culo» (Verlaine y Rimbaud), 66
Sonido:
en el cine, 348, 349, 355
ideas de Cage sobre el, 261-262
liberación del, 230, 260
Sótanos del Vaticano, Los (Gide), 190
Sotheby's, 460-461, 461-462
«Spleen. Quand le ciel bas et lourd» (Baudelaire), 58
Spring Green, Wisconsin, 289
St. Denis, Ruth, 274
St. James's Gazette, 81
Staatliche Manufaktur, 321n
Stalin, Josef, 359, 365, 378, 398, 410, 413, 421n
Stanislavsky, Konstantin, 337
«State of the Art» (Gewen), 445
Stead, C. K., 58n
Stendhal, 27, 60
Stephen, Sir Leslie, 204
Sternheim, Carl, 344-345
Stevens, Wallace, 19, 422
Stevenson, Robert Louis, 35
Stewart, Potter, 23
Stokowsky, Leopold, 384
Strachey, Lytton, 203
Strada, La (película), 357n
Strange Insects (Ensor), 126
Strauss, Richard, 237n, 250, 384
Stravinsky, Fiodor, 251-252
Stravinsky, Igor, 51, 228, 240, 251-259, 263-270
autobiografía de, 254-255
ballet y, 30-31, 66, 252-256, 263-270
comienzos de, 251-252
encargos de Diaghilev a, 252-255
muerte de, 256, 259
obra de posguerra de, 422
relación de Balanchine con, 264-270, 422
religión y, 256-257
Schoenberg comparado con, 246, 250, 254-255, 258
Strindberg, August, 35, 69, 246, 331-337, 437
antifeminismo de, 20, 331-332, 334, 335, 428
como antiburgués, 333
«crisis del Infierno» de, 332
ideas religiosas de, 332, 335-336
matrimonios de, 335-336
psicología en la obra de, 331-332, 332-333
teatro de, 31, 33, 331-335
Strømme, Johannes Irgens, 397
Subastas de arte, 96
Subjetividad, 114, 169, 476

concepto de Baudelaire de la, 51-52
de Balanchine, 271-272
de Beckmann, 137-138
de Chaplin, 360-361
de Debussy, 235
de Ensor, 126-127
de Hofmann, 444
de Joyce, 202-203
de la nueva ficción, 185, 188-189, 190-191
de los impresionistas, 91, 94
de Pollock, 440-442
de Schoenberg, 241
de Strindberg, 332-333, 333-334
monólogo interior y, 188-189
objetividad frente a, 51-52, 138, 140, 141-142, 272, 443-444
opinión de Worringer sobre la, 140
Ruskin y la, 206-207
Subversión, 37-38, 91
de Baudelaire, 53-54, 55-57
de Dalí, 36
de Hamsun, 191-192, 391-392
de Ives, 390-391
de Joyce, 196-197
de los pintores, 83-84, 85, 117
de Nietzsche, 45-46
del teatro, 325
jerarquía artística y, 54-56
tras la Segunda Guerra Mundial, 421
Sudeikina, Vera, 256
Sueño de una noche de verano (Shakespeare), 400
Sueño, El (Strindberg), 31, 33, 332, 334
Sueños:
causas de los, 21
el surrealismo y los, 151, 154
Strindberg y los, 332, 334
Sufrimiento, 65, 82, 433
de Baudelaire, 57-58, 58-59
de Ensor, 125-127
de Gauguin, 121, 126-127
de Hitler, 403
de Munch, 127-129
de Van Gogh, 117, 119-120, 128
en la obra de García Márquez, 470-472
Suicidio:
de Hitler, 391
de Van Gogh, 117
intento de Monet, 94
Suite Sheherazade (Rimsky-Korsakov), 252
Suiza, 366, 418, 424
exilio de Wagner en, 228-229
neutralidad de, 329
Véase también Zúrich
Sullivan, Arthur, 77
Sullivan, Louis, 287, 292
Supermacho, El (Jarry), 327
Suprematismo, 112, 144, 408
Surrealismo, 21, 112, 151, 153-158, 170, 327, 442-443
como herencia del dadá, 329-330
Dalí y el, 36, 61, 155-158
denición formal del, 154
Freud y el, 153, 157, 329-330, 347
primer manifiesto de Breton del, 153-154
Svevo, Italo, 183
Swafford, Jan, 389n
Swedenborg, Emanuel, 332
Swift, Jonathan, 154
Swinburne, Algernon Charles, 29, 66, 70, 74
Symbolist Movement in Literature, The (Symons), 183, 218
Symons, Arthur, 183-184, 186, 218-219

Tahití, 120
Taliesin, 289-290
Taller Vienés (Wiener Werkstätte), 284, 316, 318-319
Tambor de hojalata, El (*Die Blechtrommel*) (Grass), 425-427
Tarde en Ostende (Ensor), 126
Tarkington, Booth, 370
Tatlin, Vladimir, 176, 408, 411, 414
Tavern on the Green, 146
Teatro, 19-20, 27, 32-33, 113, 342-345, 400-401, 423
dadá y, 329-331
de Beckett, 24, 422, 432-434, 480-481
de Chejov, 337, 339
de Eliot, 380

de Hamsun, 391-392
de Ibsen, 20, 30, 32, 35, 66, 324-325, 338, 384, 393
de Ionesco, 422, 432, 434-435
de Jarry, 84, 326-328, 331
de Kleist, 63
de Pinter, 422, 433-434
de posguerra, 422, 430-435
de Shaw, 74, 101, 338-339
de Strindberg, 31, 33, 331-336
de Wilde, 75
en el Teatro del Absurdo, 84, 432-434
expresionista, 33, 334, 339-345, 401, 476
moralidad y, 69, 326
venta de entradas y, 325
Teatro de las Artes de Moscú, 337
Teatro del absurdo, 84, 432-434, 466
Teatros, 38, 39
Técnica *Telegrammstyl*, 345
Tecnología, 146, 372-373, 440, 448-449, 481
del ocio, 462
empleo nazi del, 402-403
Véase también Máquinas
Televisión, 371, 440, 458, 481
Temporada en el infierno, Una (Rimbaud), 46
Teniente Gustl, El (Schnitzler), 191-193
Tennyson, Alfred, Lord, 66, 347
Teoría del autor, 349-351, 356, 356-357*n*, 476
Teoría del color, 94
Teoría psicoanalítica, 20-22, 35, 153, 159, 216
en el cine, 347-348
en el surrealismo, 153, 347
en la coreografía, 271
en la novela moderna, 190, 192
Hamsun y la, 397
Teosofía, 45, 136, 141, 142, 146
Tercer hombre, El (película), 367n
Tercera Sinfonía (Mahler), 236, 238, 240
Thackeray, William, 182
The Architects' Collaborative (TAC), 311
Thoma, Hans, 132
Thoré, Théophile, 101
Thoreau, Henry David, 391
«Tradición y el talento individual, La» (Eliot), 223
Tres banderas (Johns), 447
Tres hermanas, Las (Chejov), 337
Till Eulenspiegel (Strauss), 237n, 384
Tiempo recobrado, El (Proust), 207
Tiempo:
en la obra de Proust, 207-209
en la obra de Woolf, 208
Tiempos modernos (película), 364, 365
Tienda de antigüedades, La (Dickens), 76
Tierra baldía, La (Eliot), 33, 217, 218, 226, 379, 481
influencia de Laforgue sobre, 309
reseñadores de, 221-223
revisión de Pound de, 221
Time, 368, 453
Times, The (London), 81
Tío Vania (Chejov), 337
Tirol, 133
'Tis Pity She's a Whore (Ford), 58n
Tiziano, 64
Tocqueville, Alexis de, 42
Toilette, La (Picasso), 161n
Tokio, Hotel Imperial de, 290
Toland, Gregg, 369
Tolstoi, Leo, 182, 184, 357
Tom Jones (Fielding), 189, 481n
Torre Eiffel, 83-84
Toscanini, Arturo, 417, 417n
Totalitarismo, 29, 41, 47, 296-297, 309, 378, 421, 480
afinidad de Hamsun con el, 394-395, 398
Véanse también Italia, fascismo en; Nazis, nazismo; Unión Soviética
Tote Tag, Der (Barlach), 341
Toulouse-Lautrec, Henri de, 327
Traición de las imágenes, La (Magritte),
Transcendentalistas, 286n, 391
Tremaine, Burton, 461
Tremaine, Emily, 461
Trilogía de Danzig, 426
Tristán e Isolda (Wagner), 229
Tristán e Isolda, sátira por Kaiser de, 343
Trollope, Anthony, 182

Tropismos, 437
Trotsky, Leon, 410
Troyon, Constant, 87
Truffaut, François, 349, 372
Tschudi, Hugo von, 106-107
Tudor, Anthony, 270-271
Tugendhat, Ernst, 296n-297n
Tugendhat, Fritz, 295-296, 479-480
Tugendhat, Grete, 296, 479-480
Turgenev, Ivan S., 182
Turner, Henry A., 16, 403n
Turner, J. M. W., 87
Twain, Mark, 464
Tyler, Ralph, 460
«*Typisierung*» («estandarización» o «racionalización»), como etiqueta convativa, 315
Tzara, Tristan, 150, 152, 329, 329n, 330, 331

Ubú rey (Jarry), 84, 326-329
UFA, 350
Ulises (Joyce), 189, 195-202, 481
  Finnegans Wake comparado con, 225-226
  soliloquio de Molly Bloom en, 199-200, 216
  musicalidad de, 198-200
  editores de, 197-198
  prolongado alumbramiento de, 196
Unidad Nacional, 393
Unión Soviética, 256, 265-266, 340, 421n
  Alemania nazi comparada con, 406-407, 413
  ataque nazi contra, 359-360
  bárbaros en la, 378, 398, 406-414, 419
  cine en, 351, 352-353, 355, 357-360
  estalinismo en la, 338-339, 359-360, 406-407, 410-411, 413-414
  lazos renovados de Stravinsky con, 258
  opinión de Sartre sobre, 432
  Pacto de no agresión de Alemania con la, 365, 406, 410-411
Universidad de Harvard, 21, 310-311
Universidad de Yale, 29
Universidad Libre de Berlín, 296n-297n
Urbanismo, modernidad y, 37-38, 55, 135, 146, 395-397

«Vagabundos, los», 407
Valentiner, William R., 174
Valse Triste (Sibelius), 389
Vampira, La (Munch), 129
Van Bruggen, Coosje, 480
Van der Lubbe, Marius, 401n
Van Doesburg, Theo, 147-148
Van Gogh, Theo, 118, 119n
Van Gogh, Vincent, 117-121, 128, 133, 296
  autorretratos de, 118-119, 121, 127
  colaboración fracasada de Gauguin con, 62, 118, 120-121
  suicidio de, 117
Van Gogh, Wil, 118
Vanderbilt, William H., 99
Vanguardia, 21, 31, 43, 45, 53, 57, 60, 62-63, 68, 70, 79, 87, 89-90, 93, 97, 100, 107, 114, 128, 134, 153, 162, 168, 171, 175, 181-182, 188, 190, 227, 230, 256, 261
  Beckett y la, 432-434
  Cage y la, 260-261
  de la década de 1920, 309
  Duchamp y la, 167-168
  el impresionismo como, 113-114
  empleo del término, 62-64
  en la Italia fascista, 416-417
  en la Rusia zarista, 265, 406-410
  en las profesiones sanitarias, 21
  galerías de arte para la, 440-441
  Hamsun en la, 391-392
  incorporada al canon, 30-31
  marginalización de la, 481-482
  museos despreciados por la, 33-35
  música de, 227
  opinión de Cézanne sobre la, 127
  oposición nazi y soviética a la, 406-407
  poetas de la, 65
  Pollock y la, 440-442
  prosperidad de la, 31-32
  Schoenberg y la, 245-247
Varèse, Edgard, 230, 259-260, 309
Vasari, Giorgio, 72
Vatermord (Bronnen), 342
Veblen, Thorstein, 353
Ved rigets port (A las puertas del reino) (Hamsun), 392

Velázquez, Diego, 74, 131n, 421
vencedor, El (Corinth), 133
Venecia, 207
Venus de Urbino (Tiziano), 64
Ver Sacrum, 317
Verdi, Giuseppe, 235
Veredelung (ennoblecimiento), 315
Verein Berliner Künstler, 130
Vergüenza, 64, 129, 132, 388, 401, 424
Verlaine, Paul, 66, 82, 218
Vermeer, Jan, 101
Versalles, Tratado de, 306
Victoria and Albert Museum, 313
Victoria, reina de Inglaterra, 39, 68
Victory Boogi- Woogie (Mondrian), 148
Vida moderna, heroísmo de, 51-68, 202
  empleo de la expresión por Baudelaire, 55, 64
Vidrio, como material de construcción, 279, 282, 294, 303-304
Viena, 20, 31, 43, 92, 111, 248, 314
  Academia del Arte de, 316
  arquitectura en, 278, 298
  cine y, 366n-367n
  en la narrativa, 192
  música en, 229-230, 234-235, 235-236, 240-242
  renovación cultural en, 235
  Ringstrasse de, 316
Villa Savoye, 299
Viñetas:
  de Flaubert, 169n
  de Wilde, 77
  pop art comparado con, 456
  The New Yorker, 37
Violación, 165, 327, 439
Violín y jarra (Braque), 162
Viollet-le-Duc, Eugène-Emmanuel, 278, 280
Virginia, Universidad de, 381
Vivienda, viviendas, 307-308
  como máquinas habitables, 286, 297
  de Wright, 277-278, 287-292
  diseño de Gropius de, 308
  en Inglaterra, 293, 315
  Le Corbusier y, 297-300
Vivir para contarla (García Márquez), 469
Vlaminck, Maurice de, 33-34, 85
  como fauvista, 112, 134
Volk, mística del, 402, 406
Vollard, Ambroise, 134, 158
  retratos de Picasso de, 162, 162
Voltaire, 44, 60, 152, 328, 429
Volviendo a Matusalén (Shaw), 338
Von Morgens bis Mitternachts (Kaiser), 343
Voysey, Charles Francis Annesley, 282
Vuillard, Edouard, 85, 327
Vulgaridad:
  contribución estadounidense a la, 315
  de la cultura popular, 448n
  del gusto, 41, 459-460
  del *pop art*, 458, 459-460
  del régimen soviético, 413-414

Wagner, Otto, 236
Wagner, Richard, 73, 228-231, 235-236, 250, 258, 417
  admiración de Hitler por, 404
  Debussy inuido por, 230-231, 233-234
  exilio suizo de, 228-229
  ideal *Gesamtkunstwerk* de, 229, 313
  Leitmotifs de, 233
  opiniones de Ives sobre, 387-389
Walter, Bruno, 236, 400
Walter, William T., 95
Warhol, Andy, 166, 449, 450-455
  acólitos de, 454
  comienzos de, 452-453
  entrevistas de, 453, 455
  fama de, 454-454
  películas de, 453-454
  precio de las obras de, 461
Warhola, Julia, 452
Wärndorfer, Fritz, 316
Warner Brothers, 355
«Watchman, Tell Us of the Night» (himno), 384
Weber, Max, 42
Webern, Anton, 243, 248, 259, 263
Wedekind, Frank, 339-340, 344
Weill, Kurt, 35
Weimar, 73, 306, 308, 320
Welles, Orson, 51, 356, 366-371

Ciudadano Kane de, 366-370, 366n-367n, 475, 481
comienzos de, 367-368
nanzas de, 371
problema con Hearst de, 369-370
vida trágica de, 371
Wells, H. G., 186, 187, 367
Wells, juez, 62n
Werner, Anton von, 107
Westminster Gazette, 82
Weygand, Maxime, 301
Whaam! (Lichtenstein), 450
Whistler, James McNeill, 70, 74, 101
Whitman, Walt, visita de Wilde a, 66
«Who Cares If You Listen?» [«Nos da igual que escuche o no»] (Babbitt), 228
Wiener Werkstätte, *véase* Taller Vienés
Wigman, Mary, 271, 275
Wilde, Constance Lloyd, 75, 77-78, 80
Wilde, Oscar, 61, 70, 75-68, 101, 197
el arte por el arte y, 74-75, 77-78, 81-82, 309
comienzos de, 75-76
muerte de, 83
homosexualidad y, 78-82
sobre Mallarmé, 67
proceso judicial y martirio de, 75-76, 77, 78, 79-82
Whitman visitado por, 66
ingenio de, 76-77
Wilson, Edmund, 410
Wilson, Woodrow, 288
Winsten, Archer, 369
Wisconsin, arquitectura de Wright en, 286
Woolf, Leonard, 202, 463
Woolf, Virginia, 20, 51, 184, 193, 203-205, 217n, 225, 436-437, 465, 475
escritura como liberación en, 204, 205, 216
intermitencias del corazón y, 209-210
Joyce visto por, 35, 197-198
Lawrence visto por, 185
obra didáctica de, 463, 481
Proust comparado con, 208-211
Proust visto por, 206
sexualidad de, 203, 204, 206
sobre el personaje en la narrativa, 186-188, 197-198
tiradas de, 463
Woolsey, John M., 198
Wordsworth, William, 183
Worpswede, 38
Worringer, Wilhelm, 140
Wright, Frank Lloyd, 278, 285-292, 314, 321
casa Darwin Martin de, 278
clientes adinerados de, 288-289
comienzos de, 283, 292
en Japón, 290
escritos de, 285-286, 288, 290, 291
Fallingwater de, 290-291
familia abandonada por, 289
ideas sobre la vida familiar de, 286-287
Le Corbusier comparado con, 298, 299
Le Corbusier criticado por, 300
Mies van der Rohe comparado con, 294-295, 296
muebles integrados preferidos por, 287-288, 312-313
Museo Guggenheim de, 26, 290, 291, 476, 478
planta abierta de, 287-288
«Pradera» casas de la, 288, 289
Robie House de, 289
Strindberg comparado con, 335, 336
tragedia de, 289-290
Wright, Richard, 411
Wright, William, 287

Yeats, William Butler, 19, 75, 77, 82, 217
en el estreno de *Ubú rey*, 326
Young British Artists, 464

Zavattini, Cesare, 357n
Zerrissenheit (desintegración interior), 305
Zola, Emile, 64-65, 183, 185, 188
como antiburgués, 28, 29
caso Dreyfus y, 84
Zuckmayer, Carl, 423
Zúrich, 151, 152, 196, 328, 329, 482